MASTER NEGATIVE
NO. 93-81323-11

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

THUMEN, FRIEDRICH

TITLE:

DIE IPHIGENIENSAGE IN ANTIKEM UND ...

PLACE:

BERLIN

DATE:

1895

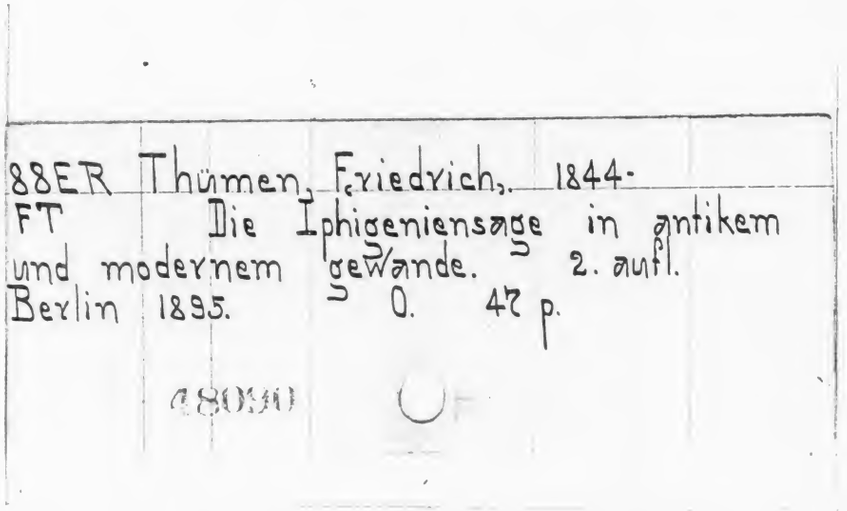
Master Negative #

93-81323-11

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

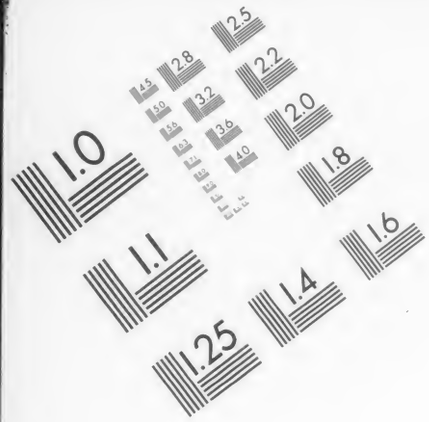


88ER Thümen, Friedrich, 1844-
FT Die Iphigeniensage in antikem und modernem gewande. 2. aufl.
Berlin 1895. 47 p.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB
DATE FILMED: 4-20-93 INITIALS CS
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

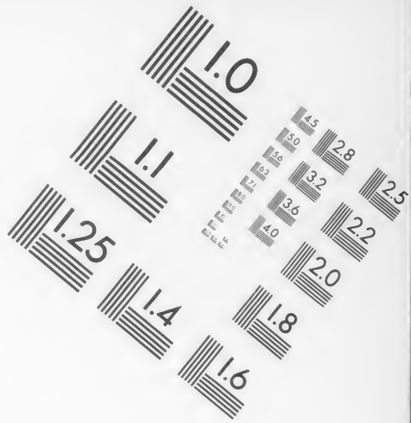


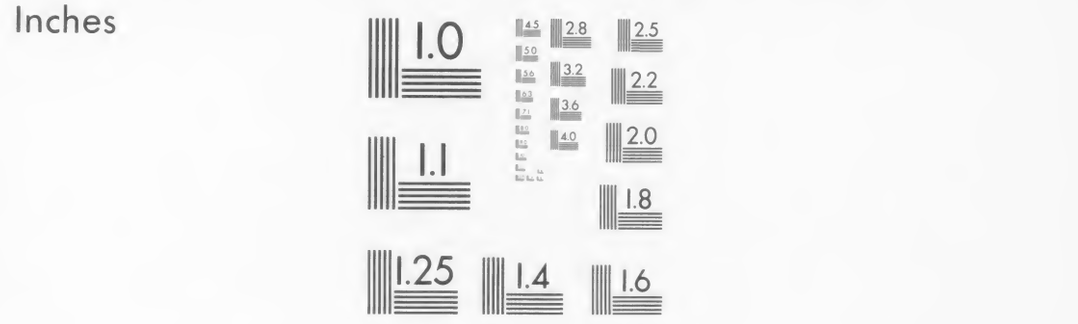
AIIM

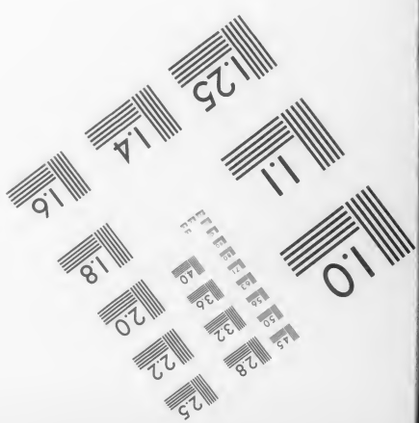
Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

301/587-8202







MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

88ER F T

Columbia College
in the City of New York

Library.

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the library rules or by special arrangement with the Librarian in charge.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
	JAN 1 0 1945		
16 De'45			

C28(842)M50

COLUMBIA
COLLEGE
LIBRARY N.Y.

Die Iphigeniensage

in

antikem und modernem Gewande.

Von

F. Thümen.

Zweite Auflage.

Berlin.
Mayer & Müller.
1895.

COLUMBIA
COLLEGE
LIBRARY

M.A.C. 25 Se. 97.

Vorwort.

Die 1881 als Beilage zum Programm des Gymnasiums zu Stralsund erschienene Abhandlung „Die Iphigeniensage in antikem und modernem Gewande“ hat nach der Angabe der Buchhandlung, welche eine Anzahl Exemplare zum Vertriebe übernahm, von vielen Seiten eine freundliche Anerkennung gefunden; und da der Vorrat geräumt ist, Bestellungen aber noch einlaufen, so hat sie sich entschlossen, einen Neudruck zu veranlassen. Die Iphigenien-Litteratur ist auch in diesen Jahren gewaltig angewachsen; von ihr Kenntnis zu nehmen, war Pflicht, und wenn sie auch auf den Zweck der Abhandlung, in Kürze nachzuweisen, wie eine Betrachtung sowohl der Entstehung und Entwicklung als auch der Behandlung der Iphigeniensage einen Beitrag zur Geschichte der menschlichen Kultur zu liefern vermag, einen umgestaltenden Einfluss nicht ausüben konnte, so hat sie doch in Bezug auf Einzelheiten mehrfach zu weiteren Forschungen Anlass gegeben. Möge das bescheidene Büchlein auch in dieser neuen Gestalt die alten Freunde sich erhalten und neue gewinnen!

Stralsund, Juni 1895. **F. Thümen.**

JUL 3 1897

234398

Die Sage von Tantalus, dem Liebling der Götter, der von ihnen zum Tischgenossen erhoben und dann in den Tartarus zu immer neuer Qual gestürzt wurde, ist für die Dichter stets anziehend gewesen.[1]) Dass den Himmlischen allein müheloser, ewiger Genuss bereitet ist, den Erdgeborenen aber, wenn sie sich nicht bescheiden, nur die Qual fruchtlosen Mühens ohne Ende — dieser Gegensatz göttlichen und menschlichen Wesens hat der Seele des Dichters bald Klagelaute, bald Worte der Warnung entlockt. Wenn wir aber die Greuel des Tantalidenhauses, durch deren Erzählung in dem Goetheschen Drama (I, 3) Iphigenie den König Thoas von der Werbung um ihre Hand zurückzuschrecken hofft, erwägend überlegen, meinen wir zu der Frage berechtigt zu sein: Wie vermochten Dichter, denen, um mit Jacob Grimm zu sprechen, die hohe Aufgabe geworden, das Leben selbst in Reinheit zu fassen und wiederzugeben gehalten im Zauber der Sprache, in der Reihe jener Gewaltthaten einen Stoff zu finden, würdig unter ihrer Hand ein Kunstgebilde zu werden? Des Pelops Verrat an Oenomaus; der Brudermord, den Thyest und Atreus an Chrysippus begehen,

[1]) Erwähnt wird bei Euripides Or. 10 der Grund seiner Bestrafung (*ἀκόλαστον ἔσχε γλῶσσαν*), allgemeiner bei Pindar Ol. 1, 87 (*καταπέψαι μέγαν ὄλβον οὐκ ἐδυνάσθη*); er sowie Homer Od. XI, 582—92, Horat. Sat. I., 1, 68, Epod. 17, 66 schildern dessen Qualen. — Nicht minder haben die bildenden Künstler des Stoffes sich bemächtigt; leider haben mir einerseits die Hilfsmittel zu einer eingehenden Behandlung dieser Gestaltung der Sage nicht ausreichend zu Gebote gestanden, andererseits schweben noch die Untersuchungen darüber, ob die Abweichungen der bildnerischen oder malerischen Darstellung von der dichterischen allein aus der Verschiedenheit des Wesens der Künste oder aus Umformungen der Sage abzuleiten sind, für deren Entstehung oder Benutzung durch die Dichter wir Vermutungen hegen dürfen, aber einen vollgiltigen Beweis beizubringen nicht vermögen.

und Hippodamiens Selbstmord; Thyests Gewaltthat an des Atreus Gattin, seine Verbannung aus dem Reiche, die geplante Rache, welche Atreus des Sohnes beraubt, während dieser des Thyestes beide Söhne dem Vater zum grausen Mahle vorsetzt: es sträubt sich die Feder davon zu berichten, geschweige denn dass der Dichter mit Wohlgefallen auf eine solche Häufung menschlicher Schlechtigkeit blicken und daraus Anregung zu eigenem Schaffen gewinnen könnte.[2]) Wo ist in diesem Teile der Sage ein Konflikt sittlicher Mächte zu verspüren, den ein Dichter verwerten durfte? Erst mit dem Eintreten der nächsten Generation bietet sich nach unsrer Anschauung wieder ein Stoff, aus welchem die Aufgabe sich gewinnen lässt, jene in der Pelopidensage behandelte, tiefbegründete Idee der Gerechtigkeit, deren Gesetze, ewig wie die der Natur, von den Göttern gehandhabt werden, dichterisch zur Darstellung zu bringen.

Der Fluch hat fortgewirkt. Als die Hellenischen Fürsten, um den Verrat an Menelaus zu rächen, zum Zuge gegen Troja aufgeboten in Aulis sich versammelt hatten, erlegte Agamemnon

[2]) Das Altertum hat offenbar diese sittlich-ästhetischen Bedenken den Stoffen gegenüber nicht gehegt: leider aber sind wir wegen der spärlichen Fragmente nicht in der Lage, die dichterischen Bearbeitungen genügend zu würdigen. So hat Sophokles einen Oenomaus, einmal auch Hippodamia genannt, (vgl. Hyginus fab. 84) und einen Atreus oder Mycenaeae (Hyg. fab. 88) verfasst; vgl. Dindorf: Soph. Trag. superst. VIII, 96 und 30; Welcker: die griech. Tragödien, Rhein. Mus. Suppl. II, 1, S. 352—57. Ebenso wenig steht uns ein Urteil zu über einen Oenomaus des Euripides (vgl. ebenda Suppl. II, 2, S. 674—75), welcher von dem Römer L. Accius nachgebildet wurde. Eine Rekonstruktion dieser Tragödie versucht Ribbeck: Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, S. 431—44. — Von Accius stammt auch ein Atreus, vgl. Ribbeck S. 447 fgde. — Auch eine Tragödie Thyestes wird mehrfach als von griechischen Dichtern herrührend erwähnt, eine Nachbildung von Ennius (Ribbek S. 199 fgde.) und ein gleiches Stück von L. Varius, Horaz' Zeitgenossen (Fragment bei Quintil. III, 8, 45) und das von Seneca erhaltene. — Von der Gewaltthat übrigens, welche Pelops an dem seinen Lohn fordernden Wagenlenker des Oenomaus, Myrtilus, begeht, leitet Sophokles Elektra 504—16 den Fluch her, welcher in dessen Hause von Geschlecht zu Geschlecht fortwucherte. Homer dagegen weiss nur, dass Pelops das Königsscepter von Hermes, dieser es von Zeus erhalten habe; Il. II, 102 fgde. — Von der Verwertung mythischer Stoffe durch die griechischen Tragiker und deren Umdichtungen handelt Th. Bergk: Griechische Literaturgeschichte III. S. 178 fgde.

eine der Artemis heilige Hindin. Da hemmt die erzürnte Göttin durch widrige Winde die Abfahrt des Heeres, und Agamemnon muss dem Willen seiner Krieger nachgeben, die Versöhnung der Artemis durch die Opferung der eigenen Tochter zu erwirken:[3]) hier stehen wir mit einem Schlage vor dem Problem, welcher Ausgleich möglich sei zwischen der Liebe des Vaters zu seinem Kinde und der Unterwürfigkeit unter die Anforderungen seiner öffentlichen Stellung. Aeschylus, welcher dieses Stoffes sich bemächtigte, hat, um das Ganze mit gemeinsamem Namen zu bezeichnen, eine „Iphigenia“ gedichtet, eine Trilogie, von welcher die beiden ersten Stücke die Vorgänge in Aulis behandeln. Die „Priesterinnen“ (*Ἱέρειαι*) haben den Übermut Agamemnons gegen Artemis und dessen nächste Folgen zum Gegenstande, die „Brautgemachzimmerer“ (*Θαλαμοποιοί*) die Vorbereitungen zur Hochzeit, und eine „Iphigenia“ die schliesslich erfolgte Opferung. Aeschylus hat sich darin den Gedichten der Kykliker, im besonderen den Kyprien angeschlossen und die List dramatisch verwertet, durch welche Iphigenia zu einer angeblichen Heirat mit Achill nach Aulis gelockt wird.[4]) Ihm folgte in einer „Iphigenia von Aulis“ Sophokles, von dessen Stücke wenige Fragmente

[3]) Homer kennt diese Sage noch nicht; Il. IX, 144 lässt er Agamemnon zu den Heerführern, welche eine Versöhnung mit Achilles einleiten wollen, sagen, dass er diesen nach der Rückkehr gern als Schwiegersohn annehmen werde:

> Drei auch sind mir der Töchter in festgebaueter Wohnung,
> Deren wähl' er sich Eine, Chrysothemis, Iphianassa,
> Oder Laodike auch, und führ' er umsonst die Erkorne
> Heim in des Peleus Haus.

Dass in den Worten Agamemnons Il. I, 106: Unglücksseher, der nie ein gedeihliches Wort mir geredet! eine Hindeutung auf Iphigenia gefunden werden müsse, bezeichnet Welcker: Der Epische Cyklus (Rhein. Mus. Suppl. I., 2 S. 144) als willkürlich. — Erst bei dem Verfasser der „Kyprischen Gesänge“, Stasinus, (um 776 v. Chr.) wird die Sage von der Opferung Iphigeniens erwähnt, und diese bildet die Grundlage aller dramatischen Darstellungen dieses Stoffes. Von der That der Klytämnestra und des Aegisthus, sowie des Orestes und den Schicksalen dieses weiss die Odyssee (I, 35, 298; III; 193; 305; IV, 92) zu berichten.

[4]) Welcker: Rhein. Mus. V, 447—466; derselbe: Die Aeschyl. Trilogie Prometheus S. 408 fgde.

vorhanden sind, die über den Charakter der handelnden Personen nur Vermutungen zulassen[5]), während Euripides' Drama „Iphigenia in Aulis", welches ebenfalls mit den Angaben der Kyprischen Gesänge übereinstimmt, uns erhalten ist.[6]) Agamemnon lockt durch die Vorspiegelung, dass Iphigenia bestimmt sei, noch vor der Abfahrt nach Troja mit Achilles vermählt zu werden, Klytämnestra und die Tochter nach Aulis; die Jungfrau geht willig dem Tode entgegen aus Liebe zum Vater; für die Anwesenden gilt sie als geopfert und unrettbar verloren,[7]) während Artemis sie dem Opferstahl entreisst und an ihre Stelle eine Hindin als Opfertier setzt. So lautet die Sage nach der einen Gestaltung. — Wo Elternliebe und Pflichttreue in einem Herzen mit einander streiten, da ist für den Dichter ein Stoff vorhanden, den er behandeln darf; seine Aufgabe wird es, den Kampf dieser sittlichen Mächte zum Austrag zu bringen. Euripides hat es gethan gemäss den Anschauungen seiner Zeit in einer uns moderne Menschen freilich nicht befriedigenden Weise, da sie eine eigentliche, eine innere Lösung des Konfliktes nicht aufweist[8]); auch hier muss, wie in vielen

[5]) Welcker; Die griech. Trag. II, 1, 107 fgde.; derselbe: Die Aeschyl Trilogie S. 415; Dindorf a. a. O. VIII, 64.

[6]) Allerdings nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt. Auch sei erwähnt, dass das Drama von einigen Euripides abgesprochen, von anderen als gemeinsame Arbeit des älteren und des jüngeren Euripides angesehen wird, vgl. Klein Geschichte des griech. u. röm. Dramas, I, S. 485 fgde. — Von Schiller ist sie übersetzt worden i. J. 1788 während seines Aufenthaltes in Rudolstadt; er erwähnt ihrer als: „einer Uebung seiner dramatischen Feder; sie führe ihn in den Geist der Griechen hinein, gebe ihm unvermerkt ihre Manier und liefere zugleich interessante Ingredienzien zum Mercur und zur Thalia". Briefwechsel mit Körner, 20. Oktober 1788.

[7]) Diese Auffassung von der Opferung Iphigeniens finden wir bei Aeschylus Agam. 191 fgde., 1505—9; Soph. El. 530—32; 566—74; Lucret. I, 85—87; Horat. Serm. II, 3, 199—200; Virg. Aen. II, 116.

[8]) S. Welckers Urteil in: Die Aesch. Tril. S. 415: Euripides hat die ethische Idee aufgegeben, die ganze Handlung von der reinen Willkür des Kalchas abhängig gemacht, (welcher er hier nicht einmal, wie in der Taurischen Iphigenie v. 20 ein zufälliges Gelübde zum Anlass unterzulegen der Mühe wert findet) und sie in ein Familien- und Intriguenstück verwandelt, worin die mythischen Verhältnisse der Helena, des Achilles sich seltsam genug ausnehmen, welches nur eine vortreffliche Scene enthält, und im Ganzen von

Tragödien des Altertums, ein deus ex machina seine Schuldigkeit thun. Aber es ist das eben eine antike Lösung, welche antike Menschen sicherlich als berechtigt empfunden und für befriedigend erachtet haben. — Über des Ennius „Iphigenia in Aulide" steht uns ein sicheres Urteil nicht zu, da wir nur wenige Bruchstücke davon besitzen[9]); nur so viel erhellt daraus, dass er auf der Grundlage des Euripideischen Originals durch Verwendung Sophokleischer Motive eine eigentümliche Variation der Fabel gewonnen hat.

Derselbe Stoff ist von dem Franzosen Racine bearbeitet worden. Schon hatte er vier Dramen mythischen und geschichtlichen Stoffes geschaffen, als im Jahre 1675 seine „Iphigénie" erschien, ein Stück, dem französische Kritiker die erste Stelle unter allen Meisterwerken des menschlichen Geistes zuerkennen[10]) und dem wir ohne eine solche Über-

Aeschylischer Kunst nicht viel weniger als die Elektra absteht. — Bender: Gesch. der griech. Litteratur, Leipzig o. J., S. 436, rühmt an dem Stücke, dass dem Dichter die Schilderung unschuldiger Jugend und sanfter Rührung besonders gelungen sei; nicht minder schön sei die historische Wendung, die er seiner Iphigenie gegen Schluss der Tragödie gegeben habe. Aber auch schon die Merkmale des Verfalles hebt er hervor, dass nämlich der Chor nicht mehr in dem innigen Zusammenhange mit der Haupthandlung stehe wie früher, der Charakter des heroischen Zeitalters durch Begriffe und Gedanken, welche der Zeit des Dichters angehören, verwischt, die Charakterzeichnung ungleich und namentlich bei Agamemnon so weich sei, dass man den Heerkönig der Ilias nicht mehr kenne; auch deute das Einbeziehen familiärer Scenen in eine grosse heroische Handlung schon das Nahen des Familiendramas, des Schauspiels an. — Ähnlich Klein a. a. O. S. 490: Der Lichtpunkt in der Euripideischen Iphigenia bleibt die Opferheldin selbst. Iphigenia allein atmet Euripides' schmelzendes, empfindsam liebliches Pathos. Selbst ihr plötzliches Umschlagen von angstvollem Schaudern vor der Opferung in todesfreudige Entschlossenheit, für die allgemeine Sache zu sterben, was Aristoteles als Inkonsequenz in der Charakterzeichnung tadelt, scheint uns ein Kennzeichen von Euripides' Manier, der sich kein Gewissen daraus macht, ein Kunstbedenken der Theaterwirkung zu opfern. — Arist. Poet. 15,9: *οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.*

[9]) Düntzer: De Naevii Lycurgo et Ennii Iphigenia, Rhein. Mus. V. 433—446; ein Chorlied der über die lange Unthätigkeit unmutigen Krieger bei Gellius N. A. XIX, 10, worüber O. Jahn: Hermes II p. 228—29 zu vergleichen; ebenso Ribbeck a. a. O. S. 94—104.

[10]) Voltaire nennt es le chef d'œuvre de la scène, la tragédie des tragédies.

treibung immerhin einen hohen Platz einräumen werden.[11]) Seine „Iphigénie“ bewegt sich natürlich in demselben Kreise, folgt aber in einem Punkte einer anderen Gestaltung der Sage von der Opferung, welche auf den sicilischen Dichter Stesichorus zurückgeführt und von Pausanias (II, 22) erwähnt wird, in der Einführung der Eriphile. Eine Opferung, so lautet es, sei geschehen; doch eine andre Iphigenie, eine Tochter der Helena und des Theseus, sei dargebracht worden, welche Achilles von einem Kriegszuge, der Eroberung der Insel Lesbos, fortgeführt habe.[12]) Diese von der Helena verstossene Jungfrau lässt Racine, welcher ihr den Namen Eriphile[13]) giebt, in Liebe zu Achilles entbrennen; Eifersucht erfasst sie gegen Iphigenie, ihre Nebenbuhlerin, deren Tod sie sehnlich wünscht und deren geplante Flucht sie verrät; aber in dem Augenblicke, als alles bereit ist, Agamemnons Tochter den Göttern darzubringen, sucht Achilles mit Gewalt die That zu verhindern, und die drohende Empörung des die Opferung fordernden Heeres wird durch den Spruch des Kalchas beschwichtigt, dass die Götter die im Lager weilende Tochter der Helena und des Theseus, Iphigenie, fordern. Diese selbst ergreift eilig das geweihte Messer und stösst es sich in die Brust, worauf die Götter den ersehnten Wind senden.[14])

[11]) Man vergleiche das Urteil N. Boileaus, Épître VII, 3—6:

Jamais Iphigenie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait, sous son nom, verser la Champmêlé.

[12]) Racine führt in der Préface zur Iphigénie als Gewährsmann für diesen Zug des Achilles den Dichter Euphorion aus Chalcis an, während das Zeugnis Homers Il. IX, 129—130 näher lag.

[13]) Der Name findet sich bei Homer Od. XI, 326 als Eriphyle, Gemahlin des Amphiaraos.

[14]) Stesichorus, dessen Leben in den Schluss des siebenten und die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. G. fällt, hat also, wie oft in seinen Ausführungen aus der Mythologie und der Heroengeschichte enthaltenden Gedichten, auch diese Sage umgestaltet oder wenigstens mit Zusätzen versehen. Zu beachten aber ist, dass in diesem Punkte die Umformung der Sage durch die melische Poesie einen Einfluss auf die spätere dramatische Gestaltung bei den Griechen nicht gewonnen hat, wie wir an Aeschylus sahen, der im engen Anschluss an die Kyprien dichtete.

Racine hat das Verdienst, aus der mythologischen Tradition ein Drama menschlicher und allgemeiner Leidenschaft geschaffen zu haben;[15]) er selbst freut sich (vgl Préface) dieses Fundes einer anderen Iphigenie, welche das Unglück der ersten auf sich nimmt, diese Strafe aber gewissermassen verdient, ohne unsres Mitleids unwert zu sein. Es wäre ihm eine Entweihung der Bühne gewesen, hätte er die eigentliche Iphigenie, „eine so tugendhafte und so liebenswürdige Person“, müssen sterben lassen; gar aber die Einführung einer rettenden Göttin und eine Verwandlung, welche wohl zu Euripides' Zeiten Glauben finden konnte, wäre zu seiner Zeit abgeschmackt und unglaublich. In der Darstellung der Leidenschaften gesteht er, dem Meister Euripides gefolgt zu sein, um so mehr als die Schilderungen dieses τραγικώτατος der griechischen Dramatiker die Pariser nicht minder tief empfänden als einst die Athener.

Kehren wir zum Altertum zurück. Agamemnon, so glaubte man, so glaubte vor allen die leidenschaftlich erregte Klytämnestra, hatte die Tochter geopfert und damit einen neuen Ring in die Kette der Greuelthaten des Tantalidengeschlechtes eingefügt. Klytämnestras Hass und Rachsucht kommt in Agamemnons Ermordung durch sie und ihren Nebenbuhler Aegisth zum endlichen Ausdruck. Eine neue Generation tritt nun auf den Schauplatz, und eine neue Greuelthat reiht sich sofort den früheren an: der Sohn Orest, der Rächer des Vaters, wird ein Muttermörder! Wie kann eine solche That dem Fluche entgehen? Und doch haben gerade an diesen Punkt die Dichter wieder angeknüpft, haben ihn zum Ausgang dramatischer Verwicklungen gemacht, da nicht menschliche Schlechtigkeit, nicht Laster, welche auf dem Grunde einer verworfenen Seele bisher schlummernd zu schaurig wildem Thun emporstürmten, dem Sohn das Schwert in die Hand gegen die Mutter drückten, sondern eine heilige Pflicht, ein Gebot der Götter ihm befahl, den Tod des Vaters an der Mutter zu rächen, und dem Mörder deren Schutz verhiess. Die Pflicht gegen den Vater wird zum Verbrechen an der Mutter; wie ist dieser Konflikt zu lösen und gelöst worden?

[15]) Vgl. Doehler: Iphigénie tragédie von Racine, Berlin 1887, Einleitung S. 13.

Ein einziges Beispiel jener grossartigen Kompositionsweise, welche wir eine Trilogie nennen, und welche drei Tragödien zu einem Ganzen eng unter einander verbindet, ist uns aus dem Altertum erhalten, die sogenanntc Orestie des Aeschylus. Ihr Stoff ist unserm Sagenkreis entnommen; sie ist „auf das Motiv der Blutschuld im Pelopidenhause aufgebaut; ihre Idee, ihre Tendenz ist die Aufhebung der Blutrache durch gesetzliche Ordnungen.“ Während das erste Stück, Agamemnon, den heimkehrenden Fürsten im Glanze seines Sieges, inmitten prächtiger Beute zur Burg der Väter einziehen lässt, um schliesslich von der treulosen Gattin und ihrem Buhlen den Todesstreich zu empfangen [16]), sehen wir im zweiten, welches seinen Namen von den das Grabesopfer spendenden Begleiterinnen der Elektra erhalten hat, in den Choëphoren, Orest in die Heimat zurückkehren aus dem Hause seines Pflegers und Oheims, des Königs Strophios in Phokis. Ihm ist von Apoll der Auftrag geworden, „des Vaters Mörder zu züchtigen, die Frevler zu morden durch denselben Mord“, oder „in heissdurchglühter Brust sturmvoller Qualen Marter zu erdulden“. Am Grabe des Vaters findet er Elektra, und beide Geschwister feiern ein rührendes Wiedersehen. Von ihr in seinem Entschlusse bestärkt, vollbringt er die That; aber kaum ist sie geschehen, da erheben sich vor seinem wirren Blicke die Rachegöttinnen, „Gorgonen gleich in schwarzem Mantel und von Schlangen ringsumher das Haar durchflochten“. Orest entflieht der grausigen Stätte.

In dem dritten Stücke, den Eumeniden, befindet sich Orest im Heiligtum des Apollo zu Delphi. Auf dessen Vorplatze erscheint die Pythia, die weissagende Priesterin des Apollo, spricht ein Gebet und geht dann in den Tempel, ihres Amtes zu warten. Bald aber wankt sie voll Entsetzen zurück: sie hat Orest erblickt, der als Schutzflehender den Altar des Gottes umschlingt, und um ihn her, vom Schlafe betäubt, die schwarzen Gestalten seiner Verfolgerinnen. Sie ruft den Gott

[16]) A. W. v. Schlegel Vorlesungen über dramatische Kunst S. 94 bezeichnet als Absicht des Stückes darzustellen den „plötzlichen Sturz vom höchsten Gipfel des Glückes und des Ruhmes in den Abgrund des Verderbens“; das Stück endet mit „dem empörenden Eindruck triumphierender Tyrannei“.

an, er möge selbst sein Heiligtum vor Befleckung bewahren, und eilt hinweg. — Darauf sehen wir im Inneren des Tempels Apoll zu seinem Schützling treten, ihm Mut einsprechen und ihn an Pallas Athene verweisen Da aber erhebt sich der Schatten Klytämnestras Rache fordernd aus der Unterwelt empor; die Erinyen raffen sich auf, und als sie ihre Beute sich entrissen sehen, häufen sie Vorwurf und Schmach auf den rettenden Gott, welcher nun erscheint und sie aus seinem Heiligtum verscheucht. — Orest ist nach Athen geflohen zum Altare der Pallas, dass sie über ihn richte. Bald stürzen auch die Erinyen herbei mit Drohungen gegen den Flüchtling, der ihnen dennoch nicht entgehen werde, und mit einer schauerlich erhabnen Verkündigung ihres Amtes, ihres ewigen uralten Rechtes, ihrer unentfliehbaren Gewalt, mag es auch der jüngeren Götter Art sein, Gewalt zu üben allem Recht zum Hohn [17]) Der nahenden Athene wird der Handel vorgetragen, damit sie ihn schlichte. Aber sie weigert sich dessen und setzt aus den Besten ihres Volkes Richter ein, welche zwischen den Streitenden entscheiden sollen, mit der Bestimmung, dass diese Einrichtung für alle Zeiten bleibe. So erscheinen die Parteien vor dem Areopag: Klage und Verteidigung, diese unter Apolls Beihülfe, wird vorgebracht, wobei in letzterer der eine Punkt bemerkenswert ist, dass der Mord des Gatten durch die Gattin nicht ungerächt bleiben soll, der Sohn aber dem Vater grössere Ehrfurcht schuldig sei als der Mutter. Apollos Worte lauten:

Auch ohne Mutter kann man Vater sein; es steht
Als Zeuge Zeus', des Allerhöchsten, Tochter hier,
Die nicht erwuchs in dunklen Mutterschosses Nacht,
Gleichwohl ein Spross, wie keine Gottheit ihn gebiert.

Die Zählung der Steine ergiebt Stimmengleichheit, Orest wird nach dem Willen der Göttin Athene, welche selbst ihre Stimme den lossprechenden beigefügt hat, freigesprochen und kehrt in die Heimat zurück. Aber die Erinyen geben sich noch nicht zufrieden, sondern klagen, dass ihr uraltes Recht ihnen

[17]) Vgl. die Nachbildung der ersten Strophe ihres Gesanges in dem Liede von der Macht des Gewissens bei Schiller: „Die Kraniche des Ibykus“.

schmählich genommen worden sei, und drohen dem Lande, in welchem ihnen diese Kränkung widerfahren, mit ihrem Zorn, bis Athene sie durch das Versprechen beruhigt, dass sie gerade hier als die Wohlwollenden (Eumeniden) verehrt werden sollen. In feierlichem Festzuge werden sie dann zu der Stätte ihres neuen Heiligtums geleitet.

In dem ältesten Teile der Tantalidensage findet sich von Generation zu Generation der Satz verwirklicht „Aug' um Auge, Zahn um Zahn" oder auf den Titel „Mord" übertragen: „Wer Blut vergiesst, des Blut soll wieder vergossen werden". Es ist das ein Satz des Naturrechtes und innerhalb dieses Rechtes der Wiedervergeltung, welches bei allen Völkern in den Zeiten der ältesten Kultur beachtet wird. Die Pflicht der Rache für den Ermordeten muss ein Verwandter übernehmen, mag jene von den Angehörigen ausdrücklich gefordert oder diese Aufforderung nach dem angeführten Grundsatze vorausgesetzt werden; eine gewisse Härte des Loses des Totschlägers ist ein charakteristisches Zeichen der heroischen Zeit.[18]) Orest nun ist der natürliche und notwendige Bluträcher Agamemnons; der Schatten des Getöteten und der delphische Gott fordern die Blutrache von ihm (vgl. Choëphoren 290 fgde.), und Pylades begleitet ihn in diesem Stücke als ein Mahner an Apollo und dessen Forderung. Unter diesem Einflusse vollbringt auch Orestes die That und bereut sie so wenig, dass er noch vor dem Gerichte des Areopags sagt: „Und bis zu dieser Stunde lob' ich mein Geschick". (Eumen. 566.) Aber nach der Ermordung der Mutter richtet sich die Verfolgung gegen ihn selbst; jedoch treten jetzt nicht persönliche Bluträcher auf, sondern die Idee des ganzen Streites wird dadurch um vieles höher gestellt, dass dämonische Mächte, welche den Fluch der That selbst personificieren, dem Mörder und seinem Rechte entgegengestellt werden; es sind das die Wesen, welche die ihre

[18]) So ist der flüchtige Mörder nach Hom. Od. XV, 278 in beständiger Angst vor seinem Verfolger; selbst in der Kindheit unfreiwillig begangener Totschlag zieht dauernde Verbannung nach sich, Il. XXIII, 88. Vgl. hierüber K. O. Müller: Die Eumeniden des Aeschylus, Griech. und Deutsch, Göttingen 1883, S. 126 fgde.; Nägelsbach: Die nachhomerische Theologie des griechischen Volksglaubens, Nürnberg 1857, bes. Abschnitt VI: Die Sünde und die Sühnung.

Götter anthropomorphisch gestaltende Phantasie der Griechen geschaffen hat, die Erinyen. — Einen bedeutenden Fortschritt in der Kultur bezeichnet dann die Ansicht, dass es für den Mord auch eine Reinigung und Sühnung giebt, dass Apollo, der lichte Gott, der Vernichter der Ungetüme, der Bezwinger von Seuche und Pest, der Schöpfer der Ordnung, der Klarheit und des Heiles, die Reinigung des Thäters übernimmt[19]) und dass der Olympische Zeus, der allen Schutzflehenden Schutz gewährt, auch dem Mörder Frieden verleihen kann. Freilich ist der Mörder von Blutsverwandten ausgeschlossen von dieser Wohlthat; hier gilt noch das volle Recht der Rachegöttinnen, und so verfolgen sie Orest selbst dann noch, als er bereits von dem reinigenden Gott Hülfe erfleht und erlangt hat. Die Frage nun, wie dieser Zwiespalt zu lösen, konnte wohl einen Dichter beschäftigen: Aeschylus hat ihn gelöst, wenn auch in einer uns moderne Menschen wiederum nicht befriedigenden Weise.[20]) Denn erstens sehen wir nicht Orest selbst von Gewissensqualen gepeinigt nach Sühnung lechzen[21]), sondern der Kampf wird von den alten und den jungen Göttern[22]) um ihn geführt; nicht er

[19]) Schömann: Des Aeschylus Eumeniden, Greifswald 1845, S. 8: Nach der Aeschyleischen Theologie wird jener natürliche, unbedingte Trieb nach Rache durch die Erinyen, die Töchter der alten Urnacht, jene sittlich und billig richtende Gerechtigkeit durch die olympischen Götter, deren Höchster Zeus ist, vertreten, in unserer Tragödie durch Apollon und Athene. Jene gehören der früheren Titanischen Weltordnung an, in welcher das Naturgesetz nur gleichsam noch instinktartig waltete; diese der späteren, höheren Entwickelung, wo klares Bewusstsein und freies Handeln nach Motiven der Intelligenz und Sittlichkeit stattfindet; und von diesem theologischen Standpunkte aus können wir also den Inhalt unserer Tragödie auch so bezeichnen, dass sie darstelle, wie die alten Rachegötter und ihr Recht in die neue Weltordnung eingetreten sind, und hier ihre rechte Stellung und wahrhafte Geltung erst empfangen haben.

[20]) Vgl. O. Jahn: Über Goethes Iphigenie auf Tauris. Ein Vortrag. Greifswald 1843. Ihm gebührt das Verdienst, zuerst auf die in der Verschiedenheit nationalen Wesens begründeten Abweichungen in der Auffassung und Behandlung der Iphigeniensage hingewiesen zu haben.

[21]) Vgl. v. Schlegel a. a. O. S. 101: Das freie Handeln ist in die höhere Sphäre der Götter übergegangen; Orest ist bloss zum leidenden Werkzeuge des Schicksals geworden.

[22]) Vgl. K. O. Müller a. a. O. S. 181: Der Gegensatz der älteren und jüngeren Götterwelt, der zwar ohne tiefe Begründung im Griechischen Cultus

ist es, der ihn in sich durchkämpft.[23]). Ferner befremdet es uns, dass über die Rechte der Götter ein Gerichtshof von Sterblichen entscheidet; ebenso ist die Anordnung willkürlich, wenn auch die darin liegende Milde uns anmutet, dass bei Stimmengleichheit der Beklagte freigesprochen wird; wenigstens ist nicht hinlänglich, nur durch den huldreichen Willen der Orest geneigten Göttin, begründet, warum diese Gnade gehandhabt wird[24]); auch der Grund von dem Verhältnisse des Weibes zum Manne wird uns nicht einleuchtend sein.[25]) Und endlich: es ist ja trotz der Entscheidung des Gerichtshofes die eine Partei nicht befriedigt, sondern ein ganz äusserlicher Umstand, ohne Zusammenhang mit dem Kern der Sache, ein Versprechen künftiger Verehrung beruhigt die grollenden Eumeniden. Und doch, alle diese befremdenden Erscheinungen finden ihre Erklärung

ist, aber damals doch die höchste Bedeutung erlangt hatte, beruht, wie er sich bei Aeschylos' Zeitgenossen und in dem Dichter selbst ausspricht, hauptsächlich auf dem Verhältnisse einer unbedingten Naturnotwendigkeit und eines freieren Waltens.

[23]) Schömann a. a. O. S. 34 ist anderer Ansicht: Man könnte ohne Schwierigkeit die ganze Verhandlung jener Scene auch in ein Selbstgespräch des Orestes verwandeln, in dem er sich seine That und die Gründe zu ihrer Rechtfertigung vergegenwärtigte.

[24]) Über das Verhältnis der lossprechenden und verurteilenden Stimmen handelt ausführlich Schömann a. a. O. S. 47 fgde.

[25]) Wenn auch bei Aeschylus das hellenische Weib hinter dem Manne zurücksteht und ihm kaum ebenbürtig erscheint, gleichsam ein *κτῆμα* in der Hand eines *κεκτημένος* ist (vgl. Suppl. 322), so betont der Dichter doch andrerseits, dass der eheliche Bund eine sittliche Weihe dadurch erhält, dass er höherer Fügung seinen Ursprung verdankt (vgl. Eum. 216: *εὐνὴ γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μόρσιμος*), dass er eine heilige Satzung der Hera und des Zeus ist (Eum. 213). Vgl. auch Jacobs Verm. Schriften V. S. 180 fgde. Um so mehr muss die Auffassung von dem Verhältnisse des Weibes zum Manne an unserer Stelle auffallen, will man nicht zu der Annahme seine Zuflucht nehmen, dass Apoll in der Hitze des Streites sich dieses Grundes bediene, um die missliche Sache seines Schutzbefohlenen in ein besseres Licht zu setzen. Indessen, wenn wir bei Euripides Orest 552 fgde. dieselbe Ansicht ausgesprochen finden — mag ihm unsere Stelle vorgeschwebt haben oder nicht —, dass nämlich das hellenische Kind nicht verpflichtet ist, der Mutter gleiche Achtung und Pietät zu zollen wie dem Vater, so werden wir zu dem Schlusse gelangen, dass eben damit ein Vorurteil des Altertums ausgesprochen wird, über welches sich selbst ein Aeschylus nicht zu erheben vermochte. Vgl. Buchholz: Die sittliche Weltanschauung des Pindaros und Aeschylos. Leipzig 1869. II. § 19.

in den Anschauungen der antiken Welt. Die Religion der Griechen und Römer ist eben nicht eine Herzenssache im modernen Sinne, sondern ein Kultus, dessen Satzungen erfüllt sein wollen. Wird den Rachegöttinnen nicht durch den Tod des Mörders Genüge gethan, sondern verweigert eine andre Gottheit die Erfüllung ihrer Forderung, so entbrennt zwischen diesen ein Kampf, in welchem sie gleichsam die Kraft ihrer Rechte messen und dessen Objekt der Mörder ist; dass es darin zu einem Frieden der Versöhnung kommt, bekundet den Fortschritt der Kultur. Die Art und Weise, wie diese Versöhnung sich vollzieht, durch die Abstimmung eines menschlichen Gerichtshofes, liegt ebenfalls im Glauben der Zeit: es galt dem geschichtskundigen Athener als volle Wahrheit, dass sein Areopag wirklich zu diesem Zwecke von der Göttin Athene eingesetzt sei[26]), und den ganzen Vorgang bezeugte auch das nahe am Areopag gelegene Heiligtum der Eumeniden.[27]) Also ist Aeschylus in dem Bemühen, das wirklich Vorhandene, die bestehende Verfassung im Lichte einer göttlichen Weltordnung zu zeigen, seinen Zeitgenossen verständlich.[28]) Ferner war der Athener stolz auf seine „mutterlose Göttin", Pallas Athene, welche aus dem Haupte des Vaters geboren war, und das ganze Altertum im allgemeinen hat jene Ansicht von der untergeordneten Stellung der Frau. Der Dichter steht also mit diesen seinen Ausführungen auf dem Boden seiner Zeit; was er in dem Stücke vorbringt, war seinem Volke verständlich; mag es unsre Denkart nicht befriedigen, in dem religiösen Glauben jener Zeit war es begründet.

Aber die Befreiung Orests von dem Fluche des Muttermordes hat schon in der Sage des Altertums noch eine zweite

[26]) Ueber den historischen Sinn der Worte, welche Athene bei der Stiftung ausspricht, vgl. Schömann a. a. O. S. 47 fgde.

[27]) Die Versöhnung des Orest mit den Erinyen übergeht Aeschylus mit Stillschweigen; er begnügt sich damit, ihn durch die Freisprechung des Areopags ihrer Gewalt zu entreissen, und lässt ihren Zorn erst nachher aufs höchste steigen und durch Athenes Beredsamkeit und die Gelobung eines Kultus die milde Natur der Gottheiten hervortreten, deren Segen ganz und gar der Stadt Athen zugewendet wird.

[28]) Besonders betont diesen Zweck der Aeschyl. Trilogie A. W. von Schlegel a. a. O. S. 103.

Gestalt angenommen, ein Beweis, wie lebhaftes Interesse der darin liegende kulturhistorische Konflikt den Gemütern eingeflösst hat. Die Abweichung beginnt bei dem Punkte, wo Orest den Apollo um Schutz gegen die Erinyen anfleht: dieser wird ihm zugesichert, wenn er von den Tauriern das Bild der Schwester nach Hellas bringe.[29]) Darauf habe er mit Pylades sich dorthin aufgemacht; sie seien aber ergriffen worden, und Iphigenie als Priesterin der Artemis habe beide, dem Brauche des Landes gemäss, am Altar töten sollen. Es erfolgt die Erkennung der Geschwister; Orest teilt der Schwester den Befehl des Gottes mit, Iphigenie wie das Götterbild werden entführt, und Orest wird der Sühnung teilhaftig. — Diese Vorgänge beruhen auf einer weiteren Ausführung der Sage von der Opferung Iphigeniens, welche erst spät entstanden sein kann, dann erst, als die Griechen auf ihren Seefahrten in das schwarze Meer gelangt waren und die daran grenzenden Länder kennen gelernt hatten. Sie lautet, dass in dem Augenblicke der That Artemis an die Stelle der Jungfrau eine Hirschkuh gerückt, jene selbst aber nach Tauris versetzt habe zu den Skythen, einem wilden Volke des Nordens, welches die Göttin mit Menschenopfern ehrte, damit sie dort fortan als Priesterin walte. (Ovid. Metam. XII, 29—34.)

Von der oben erwähnten Trilogie des Aeschylus behandelte das dritte Stück Iphigenia vermutlich deren Aufnahme in das Haus der Göttin und ihr Wirken an dieser Stelle; Welcker (Die Aeschyl. Tril. S. 408 fgde.) äussert darüber: „Dass diese Iphigenia in Tauri spielte und im allgemeinen den Inhalt der Euripideischen hatte, scheint mir füglich nicht bezweifelt werden zu können“, und fügt hinzu (S. 414): „Wenn es freistände,

[29]) Es tauchen hier die Fragen auf, ob gleichzeitig beide Sagen in gleicher Stärke und an denselben Örtern neben einander im Volksbewusstsein bestanden haben, oder ob die ältere allmählich durch die jüngere verdrängt worden ist. Sie zu lösen, kann vielleicht die Arbeit des Archäologen helfen, wenn aus plastischen Werken, Darstellungen auf Sarkophagen u. s. w., und der Zeit von deren Herstellung ein Schluss auf ein Vorwiegen der einen oder der anderen Gestalt der Sage im Bewusstsein des Volkes wie des Künstlers sich ziehen lässt. Andrerseits darf nicht verkannt werden, dass des letzteren eigenes Empfinden sich an das des Volkes nicht zu binden braucht; wenigstens ist für unsere Sage die Annahme gerechtfertigt, dass die ältere Sage wegen ihres patriotischen wie ihres tief ethischen Gehaltes Aeschylus mehr zusagte als die jüngere.

einen einzigen Charakter aus den untergegangenen Werken des Aeschylus zurückzufordern, so würde ich meinesteils, da in den erhaltenen keine Heldin vorkommt, die allein im liebenden Gemüt gross wäre, seine Iphigenia wählen, das Bild jener Iphigenia, die er das Kleinod nennt von Agamemnons Hause.“[30]) — Von Sophokles' gleichnamigem, oft genanntem Stücke wissen wir gar nichts; er hat ausserdem in eine ebenfalls nicht mehr vorhandene Tragödie, deren Inhalt uns Hyginus (fab. 121) erzählt, eine Fortsetzung dieser Sage gefasst.[31]) — Unser Interesse wendet sich vornehmlich dem Stück des Euripides „Iphigenie unter den Tauriern“ zu, welches ganz erhalten ist. Es ist hierbei zu beachten, das Euripides wahrscheinlich der erste war, welcher das Wiedersehen von Orestes und Iphigenia bei den Tauriern dramatisch behandelte; sicherlich hat er die Form der Sage festgestellt, die fortan im Altertum die geläufigste und allein massgebende blieb. Aeschylus, so sahen wir, schloss sich in Behandlung ihrer ersten Gestalt an die Kyprien an; ihm war es dann vergönnt, bestimmend auf die Sagengestaltung einzuwirken und den Charakter einer ganzen Reihe von Sagenfiguren für alle Zeiten festzustellen. Wohl in noch höherem Masse gilt das von Euripides, so dass in späterer Zeit bei Erwähnung einer Medea oder Andromeda man nicht die Heroine der alten Volkssage, sondern die euripideische Tragödienfigur meinte. Wer später denselben Stoff behandelte, geriet, wenn er allzusehr davon abwich, in die Gefahr missverstanden

[30]) Fragmente bei Schütz Aeschyli tragoediae V, p. 65—66 unter No. 81 und 82; ebenso bei G. Hermann Aesch. trag. No. 96 und 97. Erwähnt bei Aristot. Eth. Nicom. III, 2.

[31]) Danach gelangen die Geschwister mit dem Götterbilde auf ihrem Wege in die Heimath zur Insel Sminthe, wo König Chryses herrscht, ein Enkel des bekannten Homerischen Priesters Chryses und Sohn des Agamemnon mit dessen Tochter Chryseïs. Thoas nämlich, welcher den Flüchtigen nachsetzte, verlangte von jenem deren Auslieferung, und dieser war geneigt dazu, als durch den älteren Chryses ausgemittelt wird, wer die Flüchtlinge sind. Nachdem Chryses so den Orest als seinen Bruder erkannt hat, verbinden sie sich, töten Thoas, und die Geschwister kehren mit dem geraubten Götterbilde nach Mykenae heim. — Ueber die Ausführung dieses Stoffes steht uns kein Urteil zu, da wir eben nur ein Argument des Stückes besitzen; bemerkenswert dürfte aber sein, das die Lösung des dramatischen Knotens auch hier durch eine Erkennung von Geschwistern herbeigeführt wird.

zu werden, oder schuf, wenn er eine neue Auffassung und einen neuen Zusammenhang erdichtete, eine Travestie der älteren Tragödie, wie Euripides selbst es geschehen ist in seiner „Elektra“. Seine dramatschen Figuren waren dann so wenig lebensfähig wie es heutzutage ein neuer Hamlet oder ein neuer Lear sein würde. — Fragen wir aber, woher dem Euripides der Gedanke an eine solche Neugestaltung der Sage gekommen, so werden wir nicht irren, als Anlass die attische Lokalsage anzunehmen, welche er in seiner Taurischen Iphigenia v. 1446—1467 verwendete. Und wie ist diese entstanden? Offenbar durch Reflexion über die Ähnlichkeit des Kultus, welchen die nach Osten vordringenden Griechen fanden zwischen der bei den Taurern verehrten und ihrer eigenen Göttin Artemis.

Iphigenia eröffnet das Stück; in der Morgenfrühe vor den Tempel tretend, dessen Oberpriesterin sie ist, gedenkt sie ihrer Abstammung und ihres unglücklichen Jugendschicksals, das sie aus dem Vaterlande in weite Ferne geworfen hat, zugleich des schaudervollen Amtes, mit welchem sie seit einer Reihe von Jahren in Tauris belastet ist, und erzählt einen merkwürdigen Traum, welcher ihr den Tod Orests unzweifelhaft zu verkünden scheint; lebhaft davon ergriffen, will sie ihm ein Todesopfer bringen. Während der Vorbereitungen dazu erscheinen Orest und Pylades, um die Gelegenheit zu erspähen zum Raube des Götterbildes, und beschliessen bis zur beginnenden Dunkelheit in einer Höhle am Meere sich zu verbergen. Nachdem Iphigenie mit dem Chor ihrer Dienerinnen den Verlust des Bruders tief beklagt hat, tritt ein Hirte auf mit der Botschaft, es seien in einer Höhle zwei Jünglinge entdeckt worden, von denen der eine von grässlichem Wahnsinn befallen sei wie ein von den Erinyen Verfolgter, und mit Mühe habe man sich ihrer bemächtigen können, damit sie der Sitte des Landes gemäss der Göttin geopfert würden. Iphigenie befiehlt nun sie heranzuführen, und da sie wahrnimmt, dass es Hellenen sind,[32]) fragt

[32]) Dieser Moment der ersten Begegnung der Geschwister ist Gegenstand eines Bildes im Tablinum des Hauses des Pompejaners S. Caecilius Jucundus (besprochen von C. Robert in der Archäologischen Zeitung Neue Folge Bd. VIII, Separatabdruck S. 1, 1876). Das Bild zeigt den Platz vor einem von dorischen Säulen getragenen Tempel; auf einem Tisch im Vordergrunde ein kleines bronzefarbenes Götterbild der taurischen Artemis; aus dem Tempel tritt Iphigenia in reichem priesterlichen Schmuck, mit lorbeerbekränztem und mit weisser Perlenschnur durchflochtenem Haar; Arm und Fussknöchel sind mit goldenen Spangen, der Hals mit goldenem Halsband, die Ohren mit Ringen geschmückt. Über dem weissen, violett schillernden Chiton trägt sie einen grünlich schimmernden, von grünen Guirlanden durchwirkten Schleier. Im Begriff die Treppe hinabzusteigen, scheint sie beim Anblick der Gefangenen ihren Schritt etwas zu hemmen, indem sie den Blick nachdenklich und mitleidig auf ihnen ruhen lässt. Zu ihrer Linken steht die jugendliche Opferdienerin, die am meisten gelungene Figur des Bildes; sie trägt ein Schwert und eine Hydria, die Geräte für die *χέρνιβες καὶ καθάρματα*. Den Blick heftet sie halb scheu, halb mitleidig auf die Gefangenen. Hinter Iphigenia erscheinen die bekränzten Köpfe dreier Dienerinnen. — Dieser Moment ist von Malern öfters zur Darstellung gewählt worden; andere Gemälde bilden geradezu eine fortlaufende Illustration der euripideischen Tragödie. Ich erwähne davon: die Uebergabe des Bildes (auf Vasenbildern), Orests Ermattung nach der Botenerzählung v. 260—389, wieder die erste Begegnung der Geschwister v. 467 fgde., die Scene, in welcher Orest und Pylades Iphigenia erwarten, welche in den Tempel gegangen ist, um den Brief zu holen v. 643 fgde., das Vorlesen des Briefes v. 725 fgde., Iphigenias Rückkehr zum Tempel, um das Götterbild zur Sühnung zu holen v. 1152 fgde., wie Iphigenia Thoas überredet, die Wanderung zum Meere zu gestatten v. 1191 fgde., der Kampf bei den Schiffen v. 1364 fgde. und daraus ein einzelner Moment, in welchem Orest mit den Skythen zu unterhandeln scheint v. 1360, sämtliches Darstellungen auf Sarkophagen.

sie Orest nach dem Geschick ihrer Familie und erfährt die Vorgänge darin. Ihr Mitleid mit den Fremden wird erregt, und sie verspricht Orest zu retten, wenn er einen Brief nach Argos von ihr bringen wolle, doch dieser wünscht lieber, dass Pylades gerettet werde. Der edle Wettstreit beider wird durch die Unerschütterlichkeit des Entschlusses Orests beendigt, und Pylades schwört Iphigenia treue Ablieferung des Briefes; für den Fall dass dieser durch Schiffbruch verloren gehe, vertraut sie ihm mündlich den Auftrag an, dass nämlich ihr Bruder sie nach Argos heimholen solle aus dem Barbarenlande, wo sie Artemis Fremde opfern müsse. So erkennt Orest die Schwester, die Zweifel ihrerseits werden bald beseitigt, und Iphigenia erfährt den Auftrag Apollos. Da verabreden sie denn die List, welche sie alle retten soll. Iphigenia meldet dem Könige Thoas, wie sie ermittelt, dass die Fremden durch Mord befleckt seien, also das durch ihre Gegenwart schon entweihte Götterbild durch

Besprengung mit Meerwasser geweiht werden müsse, ehe das Opfer vollzogen werden könne. Der König lässt sie dann, einen Betrug nicht ahnend, zum Strande ziehen, erfährt aber bald durch einen Boten, dass die Priesterin mit den Fremden ein bereitliegendes Boot bestiegen habe, dessen Abfahrt nur ein widriger Wind hindere. Da befiehlt der König, mit bewaffneter Hand sich ihrer zu bemächtigen; aber Athene erscheint, verkündet ihm, es sei das der Götter Wille, dass Orest ihm mit dem Bilde der Göttin die Priesterin entführe, worauf Thoas gehorsam sich fügt.

Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass es dem Drama an dem hauptsächlichen Erfordernis, der Handlung, nicht fehlt; vielerlei Begebnisse, deren Mittelpunkt die Erkennung der Geschwister ist, reihen sich aneinander in einfacher und natürlicher Weise, ohne Hemmung durch Nebensächliches. Nur der Prolog[33]), in welchem Iphigenia ihrer Ahnen, ihrer Opferung in Aulis und ihrer Rettung an das taurische Gestade gedenkt, sodann den Traum erzählt und die Absicht kundgiebt, dem totgeglaubten Bruder ein Totenopfer zu bringen, bezeichnet in dieser Beziehung einen Fehler; er ist in hohem Grade undramatisch, da solche genealogischen und historischen Notizen äusserliche Zuthat sind, welche nicht ungezwungen in die Handlung einführen, wenn auch die grossen Erinnerungen an die heroische Vorzeit ihren Eindruck nicht verfehlen mochten. Das hat der Dichter offenbar gefühlt; ebenso dass die Deutung, welche Iphigenia dem Traume giebt, nicht die einzig mögliche ist, und beidem sucht er abzuhelfen durch den rasch entschiedenen Ausdruck:

Doch, wie nun deut' ich dieses Traumgesicht?
Dass todt Orest, den ich zum Tod geweiht.

Damit freilich führt er nicht ungeschickt gleich die zweite Hauptperson bei dem Zuschauer ein. Mit Geschick wird ferner frühzeitig in uns Furcht und Hoffnung erweckt über das weitere Ergehen der Fremdlinge. Wundern wir uns aber, dass Iphigenia so wenig ihres Vaters gedenkt, so mögen wir bedenken,

[33]) Spöttische Nachbildung dieses bei Aristophanes in den Acharnern, 46 fgde.

dass der Dichter unser Interesse absichtlich für sie als Schwester (des Orest) in Anspruch nimmt; als solche handelt sie hier in erster Linie. Ist ferner von Euripides wohlgethan, dass er den Anfall von Raserei, unter welchem Orest zu leiden hat, nicht auf die Bühne bringt, dass er also die Erinyen nicht in Person uns vorführt, so werden wir andererseits aufs unangenehmste durch die Äusserungen Iphigenias berührt, als der Hirt die Ankunft der Fremden gemeldet hat:

O armes Herz, du warest bis auf diesen Tag
Mild gegen Fremdling' und voll Mitleid immerdar,
Gern eine Thräne weihend dem verwandten Volk,
So oft ein Danaide fiel in meine Hand;
Nun, nach dem Traume, welcher mich erbittert hat,
Dass fürder nicht Orestes schaut das Sonnenlicht,
Sollt ihr mich grausam finden, wer auch immer naht.

Eine so rachsüchtige Freude an Menschenopfern verletzt unsere Begriffe von schöner Weiblichkeit, auch wenn wir nicht den von den Frauen der germanisch-christlichen Zeit entlehnten Massstab an den Charakter der griechischen Frauen legen; vielleicht hat Euripides hier den dramatischen Zweck verfolgt, gerade durch diese Härte und Mitleidlosigkeit der Priesterin um so grössere Furcht, um so tieferes Mitleid in den Herzen der Zuschauer hervorzurufen. — Es verletzt uns ferner die Gleichgültigkeit, mit welcher Iphigenia die furchtbaren Ereignisse in ihrem Hause anhört; es befremdet uns die Sicherheit, mit welcher sie auf Thoas' und des Volkes Zustimmung rechnet, dem einen Fremdling gegen die Besorgung eines Briefes das Leben zu retten. — Die Erkennungsscene in diesem Drama gehört nach Aristoteles in seiner Poetik, in welcher wir eine umfangreiche, wiewohl nicht immer befriedigende Klassifikation der verschiedenartigen Erkennungen finden, zu den besten, da die Iphigenias durch Orest ein Ergebnis der dramatischen Handlung (ἐξ *αὐτῶν τῶν πραγμάτων*) ist, die Orests durch Iphigenia kunstlos durch Zeichen (*διὰ σημείων*) geschieht. — Endlich noch: der Dichter ruft, um die Handlung des Dramas zu einem entscheidenden Abschluss zu bringen, auch hier eine Gottheit herbei; unter den dreien, welche der Handlnng nahe stehen, Apoll, Artemis und Pallas, wählt er die letzte, zumeist wohl aus patriotischen Rücksichten,

vielleicht auch weil sie früher in Orests Geschick rettend eingegriffen hatte.[34])

So weit eine Kritik der hauptsächlichsten poetischen Momente des Stückes. Uns befremdet in anderer Hinsicht vorzüglich der Punkt, dass die Entführung des Götterbildes nach Hellas, die Ausführung dieser von Apollo gebotenen Unternehmung die Bedingung ist, von deren Erfüllung Orests Sühne abhängig gemacht wird. Also auch hier etwas rein Äusserliches, ja Willkürliches und darum unser Gefühl wenig Befriedigendes; auch hier sehen wir nicht, dass Orest tief die Schwere seiner Schuld im Herzen fühlt und nach innerlicher Befreiung trachtet; sondern, wenn er auch unter dem Fluche dahinwandelt, er kann, des ist er sicher durch des Gottes Verheissung, ihn abstreifen nach vollbrachter That wie einen äusserlich ihm anhaftenden Makel. Stiegen denn aber den antiken Menschen nicht derartige Bedenken auf? Gewiss nicht; vielmehr müssen wir annehmen, dass Euripides bei der Benutzung dieses Zuges für seine Dichtung sich durchaus innerhalb der religiösen Anschauung seiner Zeit bewegte. Und da wissen wir, dass bestimmte Kultusgebräuche der griechischen Religion sich oft an bestimmten Orten an uralte Götterbilder knüpften, welche in irgendeiner Hinsicht einmal Grossartiges geleistet hatten und deren Heiligkeit durch Sagen oder Legenden beglaubigt war. So fand sich ein Bild der Artemis, oder vielmehr, und das schadete der Heiligkeit nichts, es fanden sich ihrer mehrere an verschiedenen Orten, von denen

[34]) Vgl. Viehoff: Beitrag zur dramaturg.-ästhetischen Erläuterung der Iphigenia in Tauris von Euripides: Emmerich 1838. — Wir sehen von dem allzu rosigen Urteile Kleins a. a. O. S. 478, 481, 483 (Goethes Iphigenia hält, nach dramatischer Schätzung, mit der des Euripides den Vergleich nicht aus!) ab. Verständiger urteilt Bender a. a. O. S. 439, das Drama finde ebenso viele Bewunderer wie Tadler, jene wegen der interessant durchgeführten Handlung, des geistvollen Dialogs, der Lebendigkeit der epischen Partien, der guten Motivierung der Vorgänge, der spannenden Handlung. Doch bleibe ein moralischer Defekt: „Wie tief mussten die Götter herabgesunken sein, wenn ein Dichter sie unter dem Beifall der Menge zu höheren Handlangern bei Thaten von so zweifelhaftem Werte machen konnte!“ Beachtenswerth sind auch die Ausführungen von Bayer: Von Gottsched bis Schiller. 1869, Bd. II, S. 300—315, über die Iphigenie Euripides' und Goethes.

es hiess, ein Muttermörder habe es aus fernem Lande, in welchem die Göttin eine rohe Verehrung genoss, heimgebracht und sei dadurch von dem Fluche, der auf ihm lastete, befreit worden. So, glaubte der Athener in der Freude über den Besitz seines Artemisbildes, sei an Orest geschehen, und leitete daraus die gewisse Zuversicht in dessen heilende, reinigende, erlösende Kraft her. Also Euripides, so wenig er sonst wohl dem überlieferten Glauben der Väter sich treu zeigt, hat doch in diesem Punkte daran festgehalten und muss hierin im Zusammenhange mit den religiösen Ansichten des Altertums begriffen werden.[35])

Dass also die Sühnung Orests durch ein so durchaus äusserliches Mittel möglich war, befriedigt uns moderne Menschen nicht; ebensowenig die Art und Weise, wie sie geschieht. Ein neues Vergehen, Betrug, Gewalt, charakterisieren die Handlung der Betheiligten; Iphigenia selbst bietet willig dazu die Hände, und Thoas, ein schuldloser, den Göttern ergebener Mann, wird das Opfer. Wie wenig geeignet erscheinen uns solche Mittel, Friede und Versöhnung herbeizuführen, auf welche doch die ganze Handlung abzielt! Und doch, sollte auch die antiken Zuschauer ein gleiches Gefühl des Unbehagens beschlichen haben? Sicherlich nicht; denn hier stand der Barbar dem Hellenen gegenüber, und das ist gleichbedeutend mit: der Sklave dem Herrn. Dass dies Hellenische Denkweise war, bezeugt nicht nur unser Dichter durch ein Wort aus seiner Iphigenia in Aulis (1379):

Dass den Hellenen die Barbaren unterthan,
Ist recht: denn Sklaven sind's, doch diese frei;

sondern auch Platos Ausspruch in der Republik (p. 470 C.): Wenn Hellenen mit Barbaren und Barbaren mit Hellenen kämpfen, so werden wir sagen, dass sie Krieg führen und von Natur Feinde seien. Ihnen schliesst sich Demosthenes an in den Olynthischen Reden (III, 24): „Es gehorchte ihnen der König des Landes, wie es sich geziemt, dass ein Barbar Hellenen gehorche“, und Aristoteles (Polit. I, 1, 5) mit dem Worte, dass Barbar und Knecht eins sei. War dies also Hellenische

[35]) S. hierüber O. Jahn a. a. O. S. 21 fgde.

Denkweise, dann müssen wir annehmen, dass die Überlistung des Thoas durch eine Hellenin grosses Behagen erweckt hat, und dass sie eine gewisse Freude über den kurzen Dialog zwischen Beiden, in welchem Iphigenia ihre Gewandheit öfters durch doppelsinnige Ausdrücke zeigt, empfunden haben. Was uns ungerecht und hart erscheint, schien ihnen natürlich.

Euripides' Iphigenia unter den Tauriern also ist ebenfalls, vom kulturhistorischen Standpunkt aus betrachtet, ein denkwürdiges Werk; es will verstanden sein durch ein Versenken in die Anschauungen des Altertums, dann wird das uns Verletzende begreiflich, wenn es uns auch nicht befriedigt.

Eine ganz schwache Spur einer anderen griechischen Bearbeitung desselben Stoffes finden wir in jenem schon erwähnten Kapitel der Aristotelischen Poetik (16), welches von einer Dichtung des Polyeidos aus dem Beginne des vierten Jahrhunderts spricht. Darin wird die Rettung durch die Erkennung der Geschwister herbeigeführt; in dem Augenblick, da Orest geopfert werden soll, ergreift ihn die Erinnerung an die in Aulis hingemordete Schwester, und er beklagt, wie seiner nun das gleiche Schicksal harre; dieser Ausruf giebt ihn der Iphigenia zu erkennen.[36])

Von Römern, welche diesen Stoff, natürlich nach griechischem Vorbilde, dichterisch behandelt haben, ist Naevius zu erwähnen und Pacuvius, in dessen Dulorestes[37]), von welchem freilich auch nur schwache Spuren vorhanden sind, nach der bisherigen Annahme der edle Wettkampf der Freunde, deren jeder für den andern streben will, vorzüglich zum Ausdruck gekommen und von grösster Wirkung gewesen sein soll.

[36]) Ob in den Worten Ovids Trist. IV, 4. 77 fgde. eine Beziehung zu obiger Bearbeitung zu finden ist, muss dahingestellt bleiben:

Et jam constiterat stricto mucrone sacerdos,
Cinxerat et Grajas barbara vitta comas,
Cum vice sermonis fratrem cognovit, et illi
Pro nece complexus Iphigenia dedit.

Selbst unter dieser Voraussetzung brauchte Ovid von der Tragödie nichts weiter zu kennen, als die Notiz des Aristoteles.

[37]) Ribbeck: Tragic. latin. rel. p. 75 sq. p. 281 sq.; derselbe: Die röm. Trag. S. 50—53.

Indessen hat die neuere Forschung[38]) dargethan, dass dieser berühmte Wettstreit nicht in den Dulorestes, sondern in den Chryses desselben Dichters gehört.[39]) und dass jener nicht den Raub des Artemisbildes, sondern die Ermordung des Aegisthus und der Klytämnestra behandelte, also zu der älteren Gestaltung der Sage gerechnet werden muss.[40])

In Frankreich haben weder Dramatiker noch Operndichter diesen Stoff sich entgehen lassen. Die älteste Bearbeitung ist in der Oper von Duché de Vancy, einem Kammerherrn Ludwigs XIV., vorhanden, welche beim Publikum recht beliebt gewesen sein soll. Sie ist mir nicht zugänglich gewesen; wohl aber kann ich von einem prosaischen Entwurfe eines ersten Aktes zu einer Iphigénie en Tauride von Racine

[38]) O. Jahn im Hermes II. p. 229—233.

[39]) Robert a. a. O. bemerkt hierzu treffend: Wir erhalten dadurch eine ganz bestimmte Situation. Die Freunde sind in die Gewalt eines Königs geraten, der den Orestes töten will; allein er weiss nur, dass Einer von Beiden Orestes ist, nicht welcher von Beiden. Wer ist nun dieser König? Nach O. Jahn, der seine Entdeckung nicht weiter ausgeführt hat, und Ribbeck, röm. Trag. p. 254, ist es Thoas. Allein dieser hat zu einer solchen Unterscheidung keinen Grund, für ihn muss Pylades eben so schuldig sein, wie Orestes. Ein Anderer dagegen kann wohl diese Unterscheidung machen: Chryses selbst, mag man nun darunter den Vater oder den Sohn der Chryseïs verstehen, der die alte Schuld des Agamemnon an desssen Sohn rächen will. Damit ist eine einfache, tragische Handlung gegeben. Kommen aber Thoas und Iphigeneia hinzu, so dass jetzt zwei Könige und zwei Priesterinnen einander gegenüber stehen, so erhalten wir eine solche Ueberfülle von handelnden Personen, ein solches Durcheinanderlaufen der verschiedensten Interessen, wie es sich wohl in modernen Bühnenstücken findet, aber nicht in einer antiken Tragödie. Man braucht nur die neueste Rekonstruktion von Ribbeck zu lesen, um sich zu überzeugen, dass ein solches Stück weder eine wirkliche dramatische Handlung hat, noch mit den Mitteln der antiken Bühne überhaupt aufführbar ist. Ich muss mich leider hier darauf beschränken, meine Anschauung nur anzudeuten. Thoas und Iphigeneia sind erst von Hyginus oder dessen Quelle eingeführt, um die Continuität der Erzählung herzustellen; mit der taurischen Expedition hat die Tragödie nichts zu thun. Auf ihren Irrfahrten werden Orestes und Pylades an die Küste von Sminthe verschlagen; Orestes flüchtet sich auf Pylades' Rat vor den Erinyen in das Heiligtum des Apollo (Pacuv. Fr. inc. IX). Der weitere Verlauf, so weit er sich überhaupt erkennen lässt, ergiebt sich von selbst.

[40]) Vgl. hierüber und die Restitution des Stückes Ribbeck: Röm. Tragödie p. 239.

berichten. Iphigenie erzählt in der ersten Scene einer griechischen Mitgefangenen von einem Unheil verkündenden Traume und ihrer Ahnung, dass über das elterliche Haus zu Mykene grosses Unglück hereingebrochen sei; diese fordert sie auf, Griechenland ganz zu vergessen und der Liebe zu dem Sohne des Thoas sich hinzugeben, der ihr eine neue Heimat biete. Doch Iphigenie weist dies wegen des Widerspruchs des Thoas zurück. Da erscheint der junge Fürst und gesteht mit Widerstreben, dass er unweit des Tempels zwei junge Griechen, die im Kampfe mit seinen Leuten begriffen waren, gefangen genommen habe; er beklage es tief, da ihrer ja nach der Sitte des Landes ein grausames Geschick harre. In der dritten Scene ergeht von Thoas' Seite die Aufforderung an Iphigenie, die Opferung im Tempel vorzubereiten, und in der vierten wird der Königssohn, welcher für die Gefangenen beim Vater um Gnade bittet, schroff zurückgewiesen mit den Worten, solche Gefühle habe ihm wohl die griechische Sklavin eingeflösst. Entrüstet über diesen Vorwurf entfernt sich der Prinz, während in der letzten Scene der König seinen Vertrauten, den confident, jene stehende Figur im älteren französischen Drama, auffordert, mit ihm zur Göttin zu flehen, dass sie dem Sohne einen würdigeren Gegenstand seiner Zuneigung verschaffe.

Damit schliesst der Entwurf, in welchem für uns die Person des Königssohnes und das Motiv der Liebe zwischen ihm und Iphigenie neu ist.

Diesem im Jahre ~~1847~~ 1747 bekannt gewordenen Plane Racines folgte ein Jahrzehnt später die erste Vorstellung eines Dramas „Iphigénie en Tauride“ von Guimond de la Touche[41]), welches den lebhaftesten Beifall erntete; dieser war so gewaltig, dass der Verfasser nach der Aufführung vor dem Publikum erscheinen musste, eine Auszeichnung, die zwar für unser Zeitalter nicht ungewöhnlich ist, damals aber nicht gekannt war. Bis in die neueste Zeit hat das Stück sich auf dem Repertoire des Théâtre français erhalten, gewiss ein Beweis, dass es trotz Schwächen und Fehlern[42]) auch nicht unbedeutende

[41]) Zuletzt herausgegeben von Ad. Lundehn, Berlin 1877.

[42]) Eine Parodie auf das Drama erschien unter dem Titel: La petite Iphigénie.

Schönheiten aufzuweisen hat. Zu jenen ist vornehmlich zu rechnen, dass auf die ersten beiden Akte — der Gang ist vornehmlich derselbe wie bei Euripides — alles folgende herzlich matt ist und abfällt.[43]) Namentlich im fünften Akte ist Thoas eine Figur ohne Saft und Kraft; weder für ihn noch auch für die von ihm bedrohten Freunde fürchtet man besondere Gefahren, so dass der Dolchstoss, mit welchem Pylades den Thoas tötlich trifft, ziemlich unmotiviert erscheint. Auch dass Iphigenia, welche schon seit zwölf Jahren Menschen geschlachtet hat, gerade bei dieser Gelegenheit einen so grossen Widerwillen gegen die Opferung der Fremden an den Tag legt, ist nicht leicht begreiflich; ja, vom poetischen Standpunkte aus werden die Gespräche, welche sie hierüber mit Isménie, einer anderen Priesterin der Diana, führt, recht langweilig; die Hervorhebung dieses Gefühles schadet sogar einem anderen, das in diesem Stücke in den Hintergrund gedrängt worden ist, der Liebe zum Bruder. Auch die Erkennung der Geschwister ist poetisch nicht schön dargestellt. Nach der Erzählung der Vorgänge in der Heimat befiehlt Iphigenie ihren Priesterinnen, die Gefangenen in den Tempel zu führen, um sie für das Opfer zu schmücken; das geschieht in der vierten Scene des zweiten Aktes; erst in der sechsten des vierten Aktes kommt es zur Erkennung der Geschwister, während dazwischen in mehr als einem Akte ziemlich handlungsleere Scenen liegen. Die Lösung endlich geschieht nach des Thoas Tode durch die Flucht und die Entführung des Götterbildes. — Und doch hat das Stück in hohem Grade gefallen und sich lange erhalten, gewiss zum nicht geringen Teile um der edlen Sprache und der glatten Verse willen.

1779, ein Jahr, welches für die Iphigeniendichtung noch aus anderem Anlass wichtig ist, wurde in Paris Glucks Oper „Iphigénie en Tauride“ zuerst aufgeführt, zu welcher Nicolas François Guilard, auch Guichard genannt, den Text geliefert hatte unter starker Benutzung des Guimondschen

[43]) Vgl. A. Düntzer: Goethes Iphigenie, Leipzig 1878, S. 10 fgde., welcher die Bemerkungen Diderots über das Stück mitteilt, die von dem Baron Fr. M. Grimm in den an den Gothaer Hof gerichteten Briefen veröffentlicht wurden.

Stückes. Mit einem gewaltigen Sturme beginnt es. Iphigenie erzählt dann ihren Traum, der sie „die düsteren Gestalten der Ihrigen, umrauscht von dem dunkel waltenden Flügelschlage der rächenden Gottheiten, hat erblicken lassen.“ Thoas befiehlt, dass keiner der Fremden, die etwa durch Stürme an das Ufer verschlagen würden, verschont werde. Da werden die vom Chor der Skythen entdeckten Freunde herbeigeführt; Pylades reizt den Zorn des Königs durch beharrliches Schweigen auf dessen Fragen. Die Freunde werden getrennt; zu dem von den Furien aus kurzer Ruhe aufgeschreckten Orest tritt Iphigenie und vernimmt die Vorgänge in der Heimat. Auf den Vorschlag des Chors, durch einen der Fremdlinge ihrer Schwester Kunde zukommen zu lassen, entscheidet sich Iphigenie für Orest, der aber durch die Drohung, sich selbst das Leben zu nehmen, ihre Wahl auf Pylades lenkt. Als dann die Priesterin zum Opfermesser greift, wird die Erkennung der Geschwister, wie bei dem oben erwähnten Polyeidos, durch den Ausruf des Orest: „Ainsi tu péris en Aulide, Iphigénie, o ma sœur“ herbeigeführt. Thoas, wütend über die Entlassung des Pylades, will beide Geschwister mit eigener Hand opfern; da naht Pylades mit seinen Griechen und greift die Skythen an, aber der Kampf wird durch das Erscheinen der Göttin, diesmal Diana, beendet, welche Orest in Schutz nimmt.

Bemerkenswert ist, dass auch die Furien in dieser modernen Dichtung persönlich, nämlich als Chor, auftreten und dass nach dem Urteil Musikverständiger gerade diese Scenen zu den grossartigsten und ergreifendsten der Gluck'schen Schöpfung gehören. Im übrigen folgen wir den Ausführungen eines solchen[44]): „Das französische Gedicht von M. Guillard ist kein Operntext im gewöhnlichen Sinne. Nach dem Plane der Tragödie von Guimond de la Touche gearbeitet, atmet sein ganzer Zuschnitt, sowie die Mehrzahl seiner Einzelheiten den

[44]) C. H. Bitter: Glucks Iphigenia in Tauris, Berlin 1866. S. 348. Man vergleiche dazu auch die Analyse des Stückes S. 350—400. — Ein im höchsten Grade überschwengliches Lob zollt der Gluckschen Oper Klein a. a. O. S. 484—485. — Schiller sagt bei Gelegenheit der Aufführung in Weimar Neujahr 1800: Es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und in süsser hoher Wehmut auflöst.

vollen und edlen Geist der Antike. Er ist durchdrungen von jener düsteren Tragik, welche die Schicksale der Helden der homerischen Zeit umgab. Ausser dem als Gedicht ungleich schwächern Texte zu Glucks Iphigenia in Aulis und den im ganzen trefflich gearbeiteten Texten zu Cherubinis Medea und Spontinis Vestalin wüssten wir kaum ein anderes Opern-Gedicht zu nennen, das dem vorliegenden an ruhiger, wir möchten sagen plastischer Grösse und Würde, an edler Charakteristik, an reicher, aus inneren Motiven entwickelter Bühnenwirkung und an schöner, abgerundeter Form gleichgestellt werden könnte. — Derselbe wird durch und durch von der klassischen Grösse der hellenischen Heroenzeit beherrscht. Der Grundcharakter weicht bei manchen, durch die Bestimmung zum Opern-Gedichte bedingten Verschiedenheiten im einzelnen von dem der Göthischen Tragödie kaum erheblich ab und nur der Schluss ist durch die unsres Bedünkens nicht eben notwendige Dazwischenkunft der Diana mehr oder weniger in das Gebiet einer äusserlich berechneten Wirkung übergetreten, ohne dass indess dadurch der Gesammteindruck des Dramas beeinträchtigt würde.“

Lassen wir die bisher erwähnten Bearbeitungen der Iphigeniensage noch einmal kurz vor unserem geistigen Auge vorüberziehen, so fanden wir im Altertum Motive, welche uns nicht befriedigten, weil ihr sittlicher Wert unter dem Einflusse des Christentums sich verändert hat; ebensowenig befriedigte uns manches in der poetischen Behandlung, wenn wir auch des Aeschylus gewaltige Kraft, des Euripides Feinheit in der Zeichnung der Gefühle der handelnden Personen bewunderten. Was uns nicht behagte in dieser Hinsicht, mussten wir als Charakteristikum des antiken Dramas erklären. Die französischen Dichter führen teils dem späteren Altertum entlehnte, teils ihm fremde Motive in die Sage ein, teils sind diese oberflächlich und schaden dem ungezwungenen Fortgang der Handlung. Beide lassen Natürlichkeit des Denkens und Handeln nach modernen Begriffen hier und da vermissen, ihre Werke sind nicht tief genug angelegt und durchgeführt.

Dem deutschen Dichter, unserm Goethe, war es vorbehalten, die Sage des Altertums zu einem künstlerischen Ge-

bilde zu verwerten, welches alles Eigenartige abgestreift und die reinste Menschlichkeit zum Ausdruck gebracht hat. Bereits im Anfange des Jahres 1779[45]), in jener Zeit, welche noch zu den tollen Jahren Weimars gezählt wird, sehen wir Goethe, der schon in Strassburg und Wetzlar mit dem Studium des griechischen Altertums sich befasst und den aus der Kenntnis der antiken Dichter gewonnenen Anschauungen in zahlreichen Gedichten, wie Wanderers Sturmlied, Prometheus, Künstlers Morgenlied, Künstlers Abendlied, Ausdruck gegeben hatte, mit der Dramatisierung dieser Sage beschäftigt, zunächst zur Befriedigung des Wunsches, auf die Bühne des herzoglichen Liebhabertheaters ein ernstes griechisches Stück zu bringen. Freilich bis zur Höhe der Vollendung, in welcher wir das Stück besitzen, musste es sich durch eine Reihe wechselvoller Jahre hinanarbeiten. Schon im Beginn der Ausführung lenkten Strassenbesichtigungen und Rekrutenaushebungen seine Aufmerksamkeit ab; „immer nur Skizze! man muss sehen, was für Farben ihm aufzulegen“ ruft ruft er aus, und „findet es verzweifelt, der König von Tauris solle reden, als wenn kein Strumpfwirker in Apolda hungerte!“ Und doch, am 14. Februar begonnen, wird es am 28. März vollendet und am 6. April desselben Jahres gespielt. Goethe selbst giebt den Orest, in griechischer Tracht einem Apoll vergleichbar. der herniedergestiegen, um die Schönheit Griechenlands zu verkörpern und im Wort zu beleben: nie war, so lautet das Urteil von Zeitgenossen, eine gleiche Vereinigung geistiger und physischer Vollkommenheit gesehen worden. – Das Stück selbst übte eine mächtige Wirkung aus und fand allgemeinen

[45]) Die Vermutung Riemers, der Plan der Iphigenie falle schon in das Jahr 1776, wird von H. Düntzer: Die drei ältesten Bearbeitungen von Goethes Iphigenie. Stuttgart und Tübingen 1854, S. 143 Nr. 1, bestritten, und es wird behauptet, dass die Bemerkung in jenes Nachlass: „Schwalbenstein bei Ilmenau. Serena die quiete mente schrieb ich nach einer Wahl von drei Jahren den vierten Akt meiner „Iphigenie“ an „Einem Tage“, eine Notiz, welche ihm Goethe diktierte, fälschlich von „Jahren“ statt „Tagen“ spreche. Indessen findet, nicht mit Unrecht, der Herausgeber der Hempel'schen Ausgabe von Goethe's Werken, Strehlke, (Bd. VII. S. 97) es auch aus inneren Gründen mehr als wahrscheinlich, dass Goethe lange Zeit seinen Stoff durchdacht haben wird, ehe er an die Ausführung ging. — S. auch K. Fischer: Goethes Iphigenie, Festvortrag, 1888 S. 12 A. 1.

Beifall, so dass Goethe von vielen Seiten um Mitteilung ersucht wurde, die er aber mit der Bemerkung, er sei beschäftigt ihm noch mehr Harmonie im Stil zu verschaffen und ändere also hier und da, öfters abschlug. 1781, am 30. Januar, wurde es mit unbedeutenden Änderungen wieder gegeben; im Oktober des folgenden Jahres überreichte er der Herzogin Amalia eine dritte Bearbeitung.[46])

In der ersten Bearbeitung litt das Stück an einem schweren Mangel: es war in Prosa geschrieben, der Form, welche die Genieperiode als die einzig richtige, weil natürliche pries, und welcher Lessing bis zu seinem Nathan, Goethe und Schiller in ihren Jugenddramen den Vorzug gegeben haben. Aber Goethe wie Schiller wurden sich dieses Fehlers bald bewusst. Mochte auch unsre Iphigenie, wie jede Scene deutlich zeigt, die poetische Form schon in der Prosa unentwickelt tragen, jene in dieser gleichsam an das Licht sich drängen: die nächsten Jahre zeigen das Verständnis des Dichters für diesen Mangel und sein Bemühen dem abzuhelfen, bis es in Italien ihm völlig gelingt, es in die reine Form zu bringen, welche das Vollendete des Stoffes zu gleicher Unvergänglichkeit erhebt.

Als er am 3. September 1786 von Karlsbad aus in das Land seiner Sehnsucht eilt, um die drückenden Fesseln, die Amt und Neigung um ihn gelegt, abzustreifen und in dem Genusse der Kunstwerke der alten Welt die Seele zu läutern und zu dichterischem Schaffen zu begeistern, da hat er besonders auf Herders Rat[47]) die Iphigenia mitgenommen, schon auf dem Brenner sie aus dem grösseren Packet ausgesondert und bereits in Torbole am Gardasee, „wo ich wenigstens so allein war als meine Heldin am Gestade zu Tauris“. die Umarbeitung begonnen.

[46]) Die zweite Bearbeitung war in freien d. h. der Zahl der Jamben nach vielfach abwechselnden Versen. nach Düntzer nur eine rasch hingeworfene Umschrift des ersten Entwurfes. In der dritten war die metrische Form wieder aufgegeben, jedoch fanden sich im Ausdruck und in Erweiterungen des Dialoges mannigfache Verbesserungen. Über die Handschriften dieser s. Düntzer S. 155 fgde. Eine in der Grossherzoglichen Bibliothek zu Oldenburg befindliche ist herausgegeben worden von Ad. Stahr: Goethes Iphigenie auf Tauris in ihrer ersten (?) Gestalt. Oldenburg 1839.

[47]) Italiänische Reise: Auf dem Brenner, den 8. September 1786, Schluss.

In Verona, Vicenza, Padua und am fleissigsten in Venedig setzt er sie fort; in Rom, wo Moritz ihn über die Prosodie aufklärt, wird sie vollendet[48]) „das Schmerzenskind, denn dieses Beiwort verdient Iphigenia aus mehr als Einem Sinne.“ Er berichtet darüber an die Freunde (10. Januar): „Abends beim Schlafengehen bereitete ich mich auf das folgende Pensum, welches dann sogleich beim Erwachen angegriffen wurde. Mein Verfahren war dabei ganz einfach: ich schrieb das Stück ruhig ab, liess es Zeile vor Zeile, Periode vor Periode, regelmässig erklingen. Was daraus geworden, werdet Ihr beurteilen. Ich habe dabei mehr gelernt als gethan“.[49])

[48]) Italiänische Reise: Rom, den 6. Januar 1787, wo wir auch von dem Plane, eine Iphigenia auf Delphi zu schreiben, erfahren, von deren Ausführung ihn die „Zerstreuung und ein Pflichtgefühl gegen das ältere Stück“ abgehalten hat; siehe Bologna den 19. Oktober 1786. Darüber W. Scherer: Goethes Iphigenie in Delphi, Westermanns Monatshefte 1879 Bd. 46, p. 73—78; K. Fischer, a. a. O. S. 15—17.

[49]) Freilich war die Aufnahme seitens der Freunde eine kühle und befriedigte ihn nicht; vgl. Ital. Reise Neapel 3. März: „Mich freut, dass ihr nun mit der neuen Bearbeitung der Iphigenia euch befreundet; noch lieber wäre mir's, wenn euch der Unterschied fühlbar geworden wäre. Ich weiss, was ich daran gethan habe, und darf davon reden, weil ich es noch weiter treiben könnte. Wenn es eine Freude ist, das Gute zu geniessen, so ist es eine grössere, das Bessere zu empfinden, und in der Kunst ist das Beste gut genug“; und am 16. März: „Im Vertrauen zu den Freundinnen allein, nicht dass es die Freunde vernehmen. Ich merke wohl, dass es meiner Iphigenie wunderlich ergangen ist; man war die erste Form so gewohnt, man kannte die Ausdrücke, die man sich beim öfteren Hören und Lesen angeeignet hatte; nun klingt das alles anders, und ich sehe wohl, dass im Grunde mir niemand für die unendlichen Bemühungen dankt. So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig; man muss sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das Möglichste gethan hat. Doch das soll mich nicht abschrecken, mit „Tasso“ eine ähnliche Operation vorzunehmen“. — Auch des Bildes, welches Angelica Kauffmann aus dem Stücke zu malen unternommen hat, thut er unter dem 13. März Erwähnung. — Ueber die Aufnahme des Stückes im Kreise der römischen Freunde, Philipp Seidels Urteil und die allmähliche Abnahme des Interesse Goethes daran s. H. Grimm: Goethe, 17te Vorlesung.

An dieser Stelle sei auch auf das Buch hingewiesen: Gœthe en Italie; Etude biographique et littéraire par Theophile Cart, Paris 1881, ein Werk, welches, aus liebevollem Verständnisse des Dichters hervorgegangen, diesem unter den Landsleuten des Verfassers ein gleiches zu schaffen bemüht ist. Von dem Einflusse Italiens auf die Gestaltung der Iphigenie handelt S. 73—95.

Heisse Sehnsucht nach dem Vaterlande und den Ihrigen ist der Grundton des Anfangsmonologes Iphigeniens; nicht frei noch freudig fühlt sie sich an dieser Stätte, und empfindet sie auch Achtung vor dem edlen Manne, der sie in ernsten heil'gen Sklavenbanden festhält: die Sehnsucht nach der Heimat überwiegt, und ihr bekümmertes Herz macht in der Bitte an Diana sich Luft, sie zurückzuführen, wenn auch der göttergleiche Agamemnon einst in die väterliche Burg zurückgekehrt ist. Leise klingt durch diese Worte der Zwiespalt zwischen ihrem Wunsche nach Heimkehr und der ihr angewiesenen Stellung; zu bestimmteren Formen entwickelt er sich in dem Gespräche mit Arkas, der, der Diener eines edlen Herrn, sich gleich edel zeigt. Bekümmert sieht er, wie nach so vielen Jahren sie noch immer sich fremd und einsam fühlt, er ruft ihr ins Gedächtnis, wie segensreich sie unter dem Volke gewirkt, des Königs harten Sinn zur Milde gewendet und das Menschenopfer verhindert, wie nun das Volk sie segne und verehre und auch der König ihr sein Herz in Liebe zugewendet habe. Einem Freunde gleich bittet er den Antrag des Königs nicht abzuweisen. Dieser selbst spricht ihr dann den lange gehegten Wunsch aus; sie hält sich für unwürdig des Vertrauens, indem sie ihm die Geschichte ihres unseligen Geschlechtes erzählt, und als er auch da seinen Vorsatz nicht aufgeben will, erklärt sie ihm, dass die Göttin es verbiete und dass sie selbst den Gedanken an die Rückkehr ins Vaterland nicht aufgeben, die Seinige nicht werden könne. Da verkündet tief verletzt der König, er werde das Menschenopfer wieder einführen; zwei Jünglinge, die gefangen genommen, solle sie zu opfern sich bereiten. Vergebens ist ihre Bitte um Mitleid, und in einem innigen Gebete wendet sie sich an ihre gnädige Retterin, dass sie auch jetzt sie schirme und enthalte vom Blut ihre Hände.

— Auch K. Fischer a. a. O. S. 48—56 „Die Iphigenie in Weimar und in Italien“ handelt davon, welche Veränderungen dieses Seelengemälde durch gewisse Hinzufügungen, wie durch gewisse Umgestaltungen in Italien erfahren hat, wie die vollendete Form auch der Charakteristik der verschiedenen Personen zu Gute gekommen ist.

So führt uns der Dichter in der Exposition[50]) in die Verhältnisse ein, in deren Mitte der Konflikt entstehen wird. Leise deutet er ihn an im Anfang; wie er aber auch sich entwickeln mag, das fühlen wir von Anbeginn, dass nicht äussere Willkür und rauhe Gewalt ihn lösen wird. „Einen edlen Mann“ nennt Iphigenia den Thoas; so spricht nicht eine Hellenin von einem Barbaren: Menschen stehen hier Menschen gegenüber. Reinheit und Lauterkeit ist der Grundzug des Charakters der Iphigenie; so hat sie in segensreichem Wirken Frieden und Heil um sich verbreitet, Liebe und Verehrung sich gewonnen; und kann sie des Thoas Neigung nicht erwidern,[51]) will sie sich auch nicht inmitten dieses Volkes fesseln lassen, mit zarten Banden, wird sie doch daran festgehalten, und wir ahnen, dass sie, wenn auch ihr Sinn der Heimat zugewendet ist, nicht ohne schweren Kampf ihrer Seele dies Land verlassen wird. Unser Interesse an ihrem Thun wird also von Anbeginn in eine geistige Sphäre geleitet.

Der zweite Akt, das Auftreten Orests und Pylades', in der ersten Scene besonders wichtig durch die scharfe Charakteristik beider, führt bis zur Erzählung der Opferung Iphigeniens. Orest erwartet und wünscht sicheren Tod, Pylades dagegen hofft, dass die Götter zu einer frohen Flucht Rat und Wege zubereiten, zumal da sie einem Weibe gegenüberstehen; darum ersinnt er auch das Märchen von ihrer Herkunft und dem auf seinem Gefährten lastenden Fluche. Die Erzählung von Trojas

[50]) Pudor: Über Goethes Iphigenie, Marienwerder 1832. verlegt den Beginn der Handlung, die Schürzung des Knotens bereits in die Unterredung mit Arkas, da wo er andeutet, dass Thoas die Fremdenopfer wiedereinführen werde, S. 41. Ich meine, dass dieser erst am Schluss der folgenden Scene, der Unterredung zwischen Thoas und Iphigenie, zu finden sei, da, wo der König auf die beharrliche Weigerung Iphigeniens den Befehl zur Opferung der Jünglinge erteilt.

[51]) Dies Element der Liebe des Thoas zur Iphigenie ist neu, wie andrerseits die Verehrung, welche Iphigenie für den König hegt; eine solche Auffassung der Verhältnisse steht aber nach dem oben S. 11 Gesagten in schroffem Gegensatz zur antiken Anschauung. Strehlke a. a. O. S. 107 bemerkt hierzu: Goethe erfindet seine (des Thoas) Liebe zu Iphigenie und weiss hierdurch die inneren Kämpfe hervorzurufen, in denen allerdings auch noch Spuren des Barbarentums hervortreten, die er ihn aber selbst überwinden lässt, damit sich seine endliche Resignation als um so edlere Handlung darstelle.

Fall, Agamemnons Tod und Iphigeniens Opferung beschliesst den Akt. — Vor allem achten wir darauf, dass Orests Qual eine Seelenqual ist; er selbst kämpft den Kampf um die Sühne in sich, nicht wird er, wie in jenem antiken Stücke, von ausserhalb stehenden Gewalten um ihn geführt. „Du nimmst das Amt der Furien auf dich“, sagt Pylades zu ihm; auch lässt der Dichter die Schreckensgestalten nicht vor unseren Augen erscheinen, sondern entwirft nur unserer Phantasie in einer meisterhaften Schilderung ein Bild von ihnen. Über die Berechtigung hierzu herrscht unter den Ästhetikern Meinungsverschiedenheit, und es darf vor allen die Autorität Schillers angeführt werden, der, als im Jahre 1802 eine Aufführung vorbereitet wurde, lebhaften Briefwechsel darüber mit dem Freunde eröffnete, welcher ihm das Stück zugesendet hatte. „Orest selbst, schreibt Schiller (22. Januar), ist das bedenklichste im Ganzen; ohne Furien ist kein Orest, und jetzt da die Ursache seines Zustandes nicht in die Sinne fällt, da sie bloss im Gemüt ist, so ist sein Zustand eine zu lange und einförmige Qual, ohne Gegenstand. Hier ist eine von den Grenzen des alten und neuen Trauerspiels. Möchte Ihnen etwas einfallen, diesem Mangel zu begegnen, was mir freilich bei der jetzigen Ökonomie des Stückes kaum möglich scheint: denn was ohne Götter und Geister daraus zu machen war, das ist schon geschehen.“ — Es will mir scheinen, als sei Schiller bei der Bemängelung dieser Partie allzu gefangen gewesen in der Erinnerung an die antike Bearbeitung; denken wir uns, Goethe hätte die Furien auf die Bühne gebracht, so würden wir das als unwahr empfinden, als einen Zug, gegen den unser modernes Gefühl sich sträubt.[52]) Dagegen verstehen wir es, dass die Zwietracht in das Innere des Menschen verlegt ist, dass hier immer von neuem die Qualen erwachen; und diese Änderung bedingt auch eine Änderung in deren Lösung. — Zu beachten ist

[52]) Pudor a. a. O. S. 17 bemerkt treffend: Die alte tragische Kunst in unserm Jahrhundert in ihrer ganzen Art und Bedeutung zu wiederholen würde ein nichtiger, ja für die Fortschritte des menschlichen Geistes gefährlicher Wahn sein. — Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Eckermann: Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe, Stuttgart 1824, S. 135 fgde. „Nachahmung“.

endlich schon hier. dass das bei Euripides nur in dürftigen Umrissen gezeichnete Bild des Pylades von Goethe ergänzt und voller gemalt worden ist: dort will er sich fast auf den Freundschaftsdienst beschränken, die Botschaft nach Argos zu bringen, hier weiss er den gebeugten Freund aufzurichten, die Hoffnung in ihm zu beleben, die Mittel zur Rettung zu erwägen; sein erfindungsreicher Sinn erinnert an den vielgewandten Odysseus. Nicht minder unterscheidet sich schon in dieser Scene die Innerlichkeit Orests von der antiken Zeichnung des Charakters.

Iphigenie hatte, tief erschüttert von der Erzählung des Pylades, ihn verlassen. Nachdem sie sich gefasst, tritt ihr Orest entgegen, von welchem sie die weiteren Schicksale zu erfahren begehrt; so muss er selbst sein furchtbares Los aussprechen. Seine hohe Erregung glaubt Iphigenie der Teilnahme zuschreiben zu müssen, welche er, der ja in gleicher Lage sich befinde, für Orest empfinde; doch er, unter dem Einflusse dieser Persönlichkeit unfähig zum Betruge, giebt sich zu erkennen:

Ich kann nicht leiden, dass du grosse Seele
Mit einem falschen Wort betrogen werdest.

Aber als Iphigenie nun sich seine Schwester nennt, da steigt in seiner geängstigten Seele der furchtbare Gedanke auf, dass er unter der Hand der Schwester sein Leben aushauchen soll, dass damit eine neue Gewaltthat in seinem Hause sich vollziehen, der alte Fluch sich auch jetzt erfüllen wird. Und so gewaltig packt ihn aufs neue die Erinnerung an seine That, dass sein Geist in Raserei verfällt, bis er ermattet niedersinkt. Nach der höchsten Erregung wird er von einer traumhaften Ruhe umfangen: er glaubt sich in die Unterwelt versetzt und dort die Ahnherren seines Geschlechtes und die Eltern friedlich und versöhnt mit einander wandeln zu sehen; und er selbst darf sich ihnen nahen. Iphigeniens und Pylades' sanft mahnende Stimmen führen ihn zu lieblichem Erwachen und lassen ihn erkennen, dass er schon hier im Leben Versöhnung gefunden habe.

Ein wichtiger Akt, dieser dritte, welcher die Wiedererkennung der Geschwister und die Gewissheit der Sühnung Orests enthält; in diese wichtigsten Momente ist ja der Kern

und Schwerpunkt des Dramas gelegt.[53]) Wie vollzieht sich hier die Erkennung? Im antiken Drama war es ein Zufall, der von aussen herantretend sie bewirkte; hier wirkt die Persönlichkeit Iphigeniens, die Reinheit des Gemütes, dass Orest nicht länger zu einer Täuschung durch die erdichtete Erzählung mitwirken kann. Diese makellose Reinheit aber, welche er selbst verloren hat, offenbart ihm, das es in der Welt für den, der eine Schuld auf sich geladen hat, nicht nur Gericht und Strafe giebt, sondern die Möglichkeit Frieden und Ruhe wiederzugewinnen. Die Gestalt Iphigeniens ist die Verkörperung des Versöhnungsgedankens; unberührt war sie geblieben von dem Fluche ihres Geschlechtes, nur in Liebe hatte sie der Ihrigen gedacht und wie eine Göttin bei dem rauhen Volke in Segen und Milde gewaltet. „Du Heilige" nennt sie Orest, dem sie mit dem festen Vertrauen entgegentritt, dass reine Liebe auch die Versöhnung bringen werde. Das bedeuten ihre Worte:

O wenn vergossnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft:
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hülfreiche Götter vom Olympos rufen?

Schwierig immerhin war es für den Dichter, die Sinneswandlung Orests zur Anschauung zu bringen; er thut es durch das in gesteigertem Masse zum Ausdruck kommende Schuldbewusstsein in jenem schrecklichen Kampfe der Seele und durch die darauf folgende Vision. Hatte Orest vorher den Tod gewünscht als das einzige Mittel der Sühne: nun sieht er in dem Traume die Toten seines Geschlechts und meint mit eigenen Augen zu schauen, dass im Tode die versöhnt sind, welche das Leben in Leidenschaft und Rache entzweit hatte. Da „löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz". — Es wird uns nicht möglich sein, in verstandesmässiger Entwicklung Wort für Wort diesen psychologischen Vorgang in seiner vollen Tiefe zu erklären; in geheimnissvoller Weise, nur andeutend stellt der Dichter

[53]) Der Dichter selbst bezeichnet Ital. Reise Neapel 13. März 1787 „den Moment, da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet" wirklich als die „Achse des Stücks". — Beachtenswerth ist hier auch, dass Goethe der Einwirkung des Pylades einen Anteil an der Heilung Orestes zuspricht.

diese Wandlung und Lösung im Innern dar. Und wir lassen sie uns gefallen: wir verstehen, dass der Einfluss der Frau, welche unberührt und unbeirrt von den verwirrenden Einflüssen des Lebens die ungetrübte Reinheit und Klarheit des Gemütes sich bewahrt hat, in dieser lieblichen Weise wirken kann: „Versöhnen ist eben stets der schönste Beruf der Frauen.“[54]) Schillers

[54]) S. O. Jahn a. a. O. S. 32—33. — Nicht unerwähnt darf bleiben, dass diese Lösung und Erlösung im Goetheschen Drama mancherlei Angriffe erfahren hat. So erklärt es Schömann: Des Aeschylus Eumeniden S. 37, für Unrecht, die Erlösung des Orestes, wie sie Goethe in der Iphigenie darstellt, der Aeschyleischen Darstellung vorzuziehen. Dass die Gnade der Götter dem Orestes nicht sowohl um seiner selbst als um der Schwester willen gewährt wird, ist, seines Erachtens, weit mehr ein Aeusserliches als die Lossprechung durch Athene. Doch mildert er S. 96 das Urteil dahin, dass Goethe einen andern Zweck verfolgt habe, nämlich die Macht der Liebe, der Reinheit, des Seelenadels in einem Weibe wie Iphigenie zu verherrlichen, dass die Erlösung des Orestes nur ein Mittel zu seinem Zweck war und er sich deswegen begnügen durfte, ohne näheres Eingehen auf die eigentliche Beschaffenheit seiner That, ihn nur als den nicht schuldlos von den Erinyen verfolgten darzustellen, dem um der liebenden, reinen, edlen Schwester willen Erlösung zu teil wird. — Auffallend ist auch das Urteil, welches Fr. Kern (Deutsche Dramen als Schullektüre, Berlin 1886). ein so feinsinniger Erklärer Goethischer Dichtungen im besonderen, über die Heilung Orestes abgiebt, die ihm nicht „als menschlich durchaus motivirt und psychologisch klar begründet“, kein „dichterisches Abbild wirklicher Seelenvorgänge“ erscheint. Dem gegenüber muss die Widerlegung von P. Primer: Die Heilung Orestes in Goethes Iphigenie auf Tauris Progr. Frankfurt a. M. 1894, beachtet werden, welcher nachweist, dass in Orest durch den Zuspruch seines Freundes in seiner Seele der verlorene Glaube an die Wahrhaftigkeit der Götter wiedererweckt wird, dass Iphigenies Beurteilung seiner That — „es sei seine Pflicht gewesen, den Tod seines Vaters blutig zu rächen“ —, ihre „Worte des innigsten Mitleids, des heissesten Erbarmens für ihn“ eine Genesung und seelische Umwandlung erzeugen, deren deutliche Spuren schon in den Worten „Zwischen uns sei Wahrheit!“ sich zeigen. Wenn auch die Arzenei, die ihm gereicht wird, zunächst seine Krankheit verschlimmert, so hatte doch der Strahl der Liebe gezündet und war in die Tiefe seines Herzens gedrungen: dieselbe Liebe, die ihm Iphigenie entgegengebracht hat, glaubt er in seinen Ahnen zu finden. Die Wirkung des Trankes aus Lethes Quell kommt jetzt auch über ihn. — Nicht minder verwirft die Theologie diese Lösung, da sie nicht auf dem Grunde der christlichen Lehre von der Sündenvergebung ruhe, Orestes die erste Forderung nicht erfülle, Bussfertigkeit des Herzens zu zeigen. Will man aber auch diesen Gründen der Bemängelung sich nicht verschliessen, so bleibt doch die Frage, ob der Dichter notwendig auf diesen christlichen

treffliches Wort über diese Stelle darf nicht unerwähnt bleiben; er sagt in seinem Briefe vom 5. Mai 1802: „Die Erzählung von den Thyestischen Greueln (im 1. Akt) und nachher der Monolog des Orest, wo er dieselben Figuren wieder in Elysium friedlich zusammen sieht, müssen als zwei sich auf einander beziehende Stücke und als eine aufgelöste Dissonanz vorzüglich herausgehoben werden.“

Die Gewissheit der Versöhnung hat also Orest erlangt, die Hauptfrage des Dramas ist erledigt; wie geschieht nun des Gottes Wille, dass die Schwester aus dem Lande der Taurier heimgeführt werde? Iphigenie willigt zunächst in die List ein und erzählt, um Aufschub für das Opfer zu erlangen, Arkas das Märchen; jedoch dieses Mannes treue Anhänglichkeit bringt ihr die eigene Treulosigkeit zum Bewusstsein, und sie erklärt sich bereit, zuvor den König zu sprechen. Nicht vermag Pylades mit ermunterndem Wort ihr Gemüt zu beruhigen, da sie mit Schauder daran denkt, durch neuen Betrug neue Schuld auf sich zu laden und den alten Fluch neu zu beleben. Furchtbar tönt das Lied der Parzen, welches des Ahnherrn Schuld besingt, ihr ins Ohr, eine Dichtung, einem Aeschyleischen Chorgesange vergleichbar, in welchem sich der uralte griechische Götter- und Schicksalsglaube ausspricht; und in der Begegnung mit dem Könige entdeckt sie ihm in hochherzigem Entschlusse, was vorgegangen, und legt ihr und des Bruders Geschick in seine Hände. — Wie ganz anders steht Iphigenie hier dem Thoas gegenüber als bei Euripides! Fremd war dem Altertum, dem Griechen das Gefühl, dass ein solcher Betrug unwürdig sei, fremd die Anhänglichkeit an die Taurier und Thoas, sowie der Wunsch, dass ein solches Band, welche eine heilige Pflicht um sie geschlungen, nicht schnöde zerrissen werden könne. Gerade diese Offenheit aber bestimmt Thoas seinerseits zur Milde, und nur die eine Frage bleibt zu erledigen, die Wegführung des Götterbildes, dessen Besitz Thoas nicht entsagen

Standpunkt sich stellen muss oder ob er eine dichterisch-ästhetische Lösung herbeiführen kann, welche allerdings zu jenem nicht in Widerspruch treten darf. Welche grosse Zahl von Dramen, die zu den Meisterwerken gezählt werden, wie Schillers Tell, müssten vor jener Kritik in ein Nichts verschwinden!

mag. Für uns die wir erkannten, dass es sich um eine innerliche Lösung des Konfliktes handelt, hat dies äusserliche Moment des Besitzes des Götterbildes keinen Wert mehr; geistvoll weiss der Dichter es zu lösen unter Anklängen an das Altertum. Die dunkle und rätselvolle Sprache des Orakels enthüllt ein glückliches Wort, das im rechten Augenblick den wahren Sinn des Götterspruches zeigt: die heimzuführende Schwester ist Iphigenie selbst. So löst sich eine Schwierigkeit nach der andern. Wie aber wird endlich Thoas, dessen Herz auf den Besitz Iphigeniens gehofft, nun, da er ihren Weggang nicht länger zu hindern vermag, in diese Lage der Dinge sich fügen? Unwillig widerstrebend klingt sein Abschiedswort „So geht"; aber Iphigenie kann nicht so scheiden von dem „edlen, teuren" Manne, für den sie innige Dankbarkeit empfindet. Gleiche Gefühle der Versöhnlichkeit und des Friedens sucht sie auch bei ihm zu wecken:

Lebt wohl! O wende Dich zu uns und gieb
Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an,
Und Thränen fliessen lindernder vom Auge
Des Scheidenden. Leb wohl! und reiche mir
Zum Pfand der alten Freundschaft Deine Rechte.

Und ein gleiches „Leb' wohl" tönt von des versöhnten Königs Lippen, das uns verkündet, wie jeder Misston nun verklungen.

Was unterscheidet diese Bearbeitung der Iphigeniensage von den vorher besprochenen? Die Darstellungen des Aeschylus und Euripides konnten, das haben wir erkannt, nur verstanden werden, wenn wir uns die Anschauungen der antiken Welt, speciell des Hellenentums und innerhalb dieses gewisse lokale Vorkommnisse zu eigen machten. Fordert das Verständnis von Goethes Iphigenie ein Gleiches?

Sicherlich macht das Drama, wie kaum ein anderes deutsches, den Eindruck eines antiken, nicht nur bei oberflächlicher Betrachtung. Ein antiker Stoff ist bearbeitet, Hellenische Sagen, Sitten und Gebräuche sind benutzt worden, die einfache Schönheit der Sprache erinnert an antike Muster, besonders an Sophokles. Aber mit diesen äusserlichen Momenten ist es noch nicht abgethan, sondern der Dichter hat, was er vom

Wesen des Hellenischen Geistes durch Studium und durch unmittelbare Anschauung kennen gelernt, für sein Stück verwertet, in erster Reihe das Masshalten in Benutzung sittlicher Motive, in der Entwicklung der Handlung wie in der Form. Selbst da, wo furchtbare Leidenschaft die Seele zu packen, wo diese harte Kämpfe zu bestehen scheint, wo die Erinnerung an grässliche Ereignisse das Blut aufwallen machen könnte, selbst da ist alles in ein würdevolles Mass eingeschlossen und durch die Schönheit geadelt worden, so dass unser Empfinden nicht verletzt wird.[55]) Und wenn unser Interesse aufs höchste gespannt ist, die Entwicklung schnell zu erfahren: eine weise Anordnung des Dichters zeigt uns, ohne Langeweile zu erzeugen, den Einfluss antiker künstlerischer Auffassung. Auch die geringe Zahl der Personen legt Zeugnis ab von dem Masshalten. Nur einmal, gegen den Schluss hin, in der Scene des drohenden Kampfes sind alle auf der Bühne vereinigt, im Ganzen fünf Personen; sowohl die Zahl als diese Verteilung erinnert an die antiken Dramen, welche zur Zeit der Blüte nur drei Darsteller hatten. Nicht selten ist in Goethes Iphigenie der Monolog[56]), in welchem die Persönlichkeit sich reiner und freier ausspricht und dem Hörer einen ungetrübteren Einblick in die Seele, in die Motive des Handelns gewährt, als wenn, wie im Dialog, die Aufmerksamkeit zwischen zwei oder mehreren Personen, zwischen Satz und Gegensatz der Ansichten geteilt ist;

---

[55]) Bulthaupt: Dramaturgie der Klassiker, I, 1889, S. 133: Lange Jahre lebte er in dem Widerspruche der in seinem Innersten kochenden Glut, die sich äussern musste, mit der trotz aller Freiheiten doch ceremoniösen Etiquette, die als oberstes Gesetz die Beherrschung der Leidenschaften aufstellt. War auch im Herzen alles Bewegung, nach aussen hin musste Ruhe sein, vollkommenste, sichere Ruhe. — Diese lange Beherrschung teilte sich auch seinen Kunstwerken mit; in deren Herzen durfte es glühen und gähren, aber ihre Form wurde kalt (?), gemessen, marmorn (?). — Richtiger urteilt Ad. Schöll: Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens, 1883, S. 370: Die Durchhauchung (dieses Werkes) mit einem Geiste der Mässigung setzte es in Kontrast mit gerade der Wirkung, welche die früheren zumeist gehabt hatten.

[56]) Iphigenie erscheint in fünf Monologen, Orest in einem, beide dann, wenn ihr Empfinden stark erregt ist, wie I, 1 und besonders I, 4 und IV, 1. In einem solchen Drama, dessen Charakter „Seele" ist, kann dies nicht auffallen.

nimmer aber können wir um dieser Beschränkung willen unserm Dichter den Vorwurf der Dürftigkeit machen, sondern müssen die Klarheit bewundern, in welcher er die handelnden Personen erscheinen lässt. — Auch die Form der letzten Bearbeitung weist noch ein antikes Moment auf, den Vers; wo hätten wir im Altertum ein Drama ohne ihn? Diese Erkenntnis „alles Poetische sollte rythmisch behandelt werden", welche er einmal 1797 in einem Briefe an Schiller ausspricht, drängte ihn, die erste Einkleidung des Stoffes zu verändern und damit alles Unschöne, das in der prosaischen Bearbeitung sich noch fand, abzustreifen, dem Ganzen schöne Haltung und Würde, das wahre Mass zu geben. Mit dieser Form steht im engsten Zusammenhange die Klarheit, die Fülle und Kraft, die Anmut und die Milde der Sprache.

Und doch, trotz aller dieser antiken Elemente hat das Drama mit der griechischen Bearbeitung kaum mehr als den Namen gemeinsam. Aus dem Wetteifer mit dem Hellenischen Sänger, wenn wir von einem solchen sprechen dürfen, ist ein Stück hervorgegangen, dessen tiefe innerliche Durcharbeitung des Stoffes sich fast gegensätzlich zu der Euripideischen Dialogisierung einer Begebenheit verhält. Einen warmen Hauch lebendiger Menschlichkeit spüren wir schon in der Charakteristik der Personen, zu welcher, neben dem bereits Besprochenen, angefügt werden muss, dass gerade Iphigenie, welche bei Euripides für ihre Zwecke jedes Mittel willkommen hiess, bei Goethe die Reinheit und den Adel der Gesinnung als den Inhalt und den Ausfluss ihres „religiösen Charakters"[57]), in allen Lagen bewahrt[58]). Selbst da, wo sie in Gefahr gerät, durch Offenheit zu dem heiss ersehnten Ziele nicht zu gelangen, ist

[57]) K. Fischer a. a. O. S. 19 fgde.

[58]) Interessant ist auch die Charakteristik, welche Ad. Stahr: Goethes Frauengestalten, 1891, S. 143 fgde. von Iphigenie wie von Thoas giebt, wenn auch manche Erörterung, z. B. S. 153 der Frage, warum Iphigenie trotz der „grossen sittlichen Erhabenheit des Scythenkönigs, des Barbaren", und seiner Leute sich fremd unter ihnen am letzten wie am ersten Tage fühlt, gekünstelt erscheint.

sie einer Täuschung nicht fähig.[59]) Das Bild aber, welches der deutsche Dichter von seiner Heldin in der Seele trug und darstellen wollte, das der vollendeten Sittlichkeit eines reinen Weibes, überhob ihn der Benutzung rein äusserlicher Mittel, welcher der griechische zur Entwicklung der Handlung bedurfte. Bei diesem, um es kurz zu wiederholen, wird die Erkennung durch die recht gezwungene Vorlesung des Briefes eingeleitet, der Abschluss der Handlung sogar durch einen Gewaltakt herbeigeführt; Goethe lässt die Erkennung aus der Wirkung psychologischer Motive, aus der Scheu eine edle Seele zu täuschen, und die schliessliche Lösung aus einer antiken Geist atmenden Auffassung und Benutzung des Orakelspruches hervorgehen. „Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht", so äussert sich Schiller dem Freunde gegenüber (Briefw. 22. Jan. 1802), wie Tags zuvor er das Stück in einem Briefe an Körner als „ein seelenvolles Produkt" bezeichnet hatte, ein Urteil, welches die psychologische Begründung des Handelns und die ideale Haltung, von welcher das Goethesche Stück durchdrungen ist, hervorhebt. Wenn irgendwo, wird das Wort Heraklits, dass des Menschen Gemüt sein Geschick ist, — *ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων* — an diesem Drama zur Wahrheit. Aber gerade hieraus hat man einen Mangel im Stücke abgeleitet. Fährt Schiller — „Goethe selbst hat mir schon längst zweideutig davon gesprochen" — zu Körner fort: „Sie ist ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem ächten dramatischen specificirt, geht ihr sehr ab" und äussert sich Goethe[60]): „Das Stück hat seine Schwierigkeiten. Es ist reich an innerem Leben, aber arm an äusserem"[61]), so dürfen wir

[59]) Die „ungemeine Feinheit und Klarheit der Charakterausführung, der Empfindungsentwicklung, des abgewogenen Ausdrucks hebt Schöll a. a. O. S. 370 hervor. — Man denke hier auch an das Wort Goethes in Wilhelm Meisters Lehrjahre: Aus ernster Dichtung sieht der reine Geist des Dichters wie aus hellen, offenen Augen hervor.

[60]) Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens von J. P. Eckermann: 1. April 1827.

[61]) Vgl. auch Schillers Aeusserung in dem erwähnten Briefe an Goethe 22. Januar 1802: Es gehört nun freilich zu dem eigenen Charakter dieses Stückes, dass dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den

uns nicht wundern, wenn ein Kritiker ihm die Eigenschaft ein Drama zu sein abspricht und es nur als ein wunderbares dramatisches Gedicht gelten lässt.[63]) Wir aber wollen uns ein solches Charakterstück gern gefallen lassen, wie es auch zur Zeit seines Entstehens aller Herzen gewonnen hat.[63])

Wozu endlich mit Worten streiten, ob Goethes Iphigenie ein antikes oder ein modernes Drama ist? Der antike Stoff ist in antik- klassischer Form durchgeführt worden; die Motive sind der Innigkeit des modernen, des christlichen Lebens[64]) entlehnt: die Lehre von der Gleichberechtigung der Menschen, die Verlegung des Kampfes Orests in sein Inneres, die Sühnung durch die gewisse Überzeugung, dass

Alle menschliche Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit.[65])

Unrecht aber würden wir thun, es als ein rein modernes Drama anzusehen, mag auch Schiller, in demselben Briefe an Körner, es als „so erstaunlich modern und ungriechisch“ bezeichnen, dass man nicht begreift, wie es möglich ist, es je-

Coulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist und gleichsam vor die Augen gebracht wird. Dieser Geist des Stückes muss erhalten werden, und das Sinnliche muss immer dem Sittlichen nachstehen; aber ich verlange auch nur soviel von jenem, als nötig ist, um dieses ganz darzustellen.

[62]) Lewes: Goethes Leben und Werke V. 2 — Aehnlich Bulthaupt a. a. O. S. 138: Es muss genossen werden wie ein Gedicht, nicht angesehen werden wie ein Schauspiel.

[63]) Schiller an Körner 10. Januar 1802: Dieses Produkt ist in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen, und das Zeitalter selbst, die Majorität der Stimmen, kann es auch jetzt noch nicht übersehen; auch wird es durch die allgemeinen hohen poetischen Eigenschaften, die ihm ohne Rücksicht auf seine dramatische Form zukommen, bloss als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben. — Körners Antwort vom 30. Jan. spricht sich in demselben Sinne aus: Wohl dem Zeitalter, wenn es unsern Dichtern gelingt, mit einem solchen sittlichen und geistigen Gehalte das höchste sinnliche Leben zu verbinden.

[64]) Von den Eigentümlichkeiten der christlich-deutschen Weltanschauung gegenüber der heidnisch-griechischen mit besonderer Berücksichtigung unsres Dramas handelt Reinh. Köpke: Zu Goethes Iphigenie, Charlottenburg 1870.

[5]) Schlussworte der Widmung, welche Goethe 1827 in das Exemplar der Iphigenie schrieb, das er dem Berliner Schauspieler Krüger nach dessen Auftreten als Orest verehrte.

mals einem griechischen Stücke zu vergleichen“. Vielmehr den Charakter des Universellen, des allgemein Menschlichen, das Resultat glücklicher Vereinigung antiker Lebensanschauungen mit modernen müssen wir dem Drama zuerkennen, worauf auch das Urteil Gödekes[66]) hinzuweisen scheint: „Das Ganze könnte auch in dieser Ausführung dem Altertum gehören, da nur allgemein menschliche Mittel zur Auflösung des Menschengeschicks angewandt werden, und doch hat das Altertum kaum einen einzigen Zug zu bieten gehabt. Die ganze sittliche Durchdringung des Stoffes ist Goethes Eigentum, der hier ein Bild reinster Humanität aufgestellt hat, zu dem selbst die reinste Blüte des Weibes im Altertume, Antigone, nicht hinaufreicht. Erst in der Iphigenie Goethes war das Kunstideal des klassischen Altertums lebendige Gestalt geworden und mit ihr beginnt dessen Herrschaft in der deutschen Litteratur“. Das Wort Napoleons an Goethe: „Vous êtes un homme“[67]) kann auch durch dieses Werk seines Geistes Bestätigung erhalten.

Wir sehen also, dass der Iphigeniensage die Kunst des Altertums wie der Neuzeit, der Griechen und Römer wie der Franzosen und Deutschen sich bemächtigt hat. Eine Betrachtung sowohl der Entstehung und Entwicklung als auch der Behandlung dieser Sage liefert einen Beitrag zur Geschichte der Entwicklung der menschlichen Kultur.

[66]) A. a. O. S. 794.

[67]) Bei Gelegenheit der Audienz in Erfurt am 2. Oktober 1880.

Druck von Max Schmersow vorm. Zahn & Baendel, Kirchhain N - L.

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the library rules or by special arrangement with the Librarian in charge.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
	OCT 5 1950		

C28 (1149) 100M

FEB 25 19[illegible]

COLUMBIA UNIVERSITY
0032196253

SSER FT
Thumen
Die Sphegemenage
JUL 30 19[illegible]
St. Joan of Arc H
87